916/34
C 701
2

Советское кино

N 11-12

1919 - 1934

Д Е К Р Е Т

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРФИЧЕСКОЙ ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а/ национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикаты; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА
НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ: В. Ульянов (Ленин)

Управляющий Делами
Совета Народных Комиссаров: Влад Бонч-Бруевич

Секретарь:

Москва, Кремль.
Августа 27 дня 1919 г.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Совѣтское кино

Ежемесячный журнал

Орган
Российской
ассоциации
работников
революционной
кинематографии

4-й год издания

11-12

1934

НОЯБРЬ — ДЕКАБРЬ

СОДЕРЖАНИЕ[1]

ПИСЬМО ТОВ. СТАЛИНУ от киноработников 5

ПРИВЕТСТВИЯ от организаций к 15-летию советской кинематографии . 6

Б. ШУМЯЦКИЙ — К чему обязывает нас юбилей 12

15 ЛЕТ В ДОКУМЕНТАХ (по страницам советской кинопрессы) 13

К. ЮКОВ—Юбилейный год киноискусства 16

Н. ЛЕБЕДЕВ — Партия и кино (период военного коммунизма и восстановительный) 30

Н. ИЕЗУИТОВ — Годы подъема советского кино 43

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Средняя из трех (1924—1929) 54

И. ИВАНИЦКИЙ — Украинская советская кинематография за 15 лет . . 84

В. ШКЛОВСКИЙ — Александр Довженко 94

А. НЕКРАШЕВИЧ — Путь белорусской кинематографии 97

Д. ВЕЛИКОРОДНЫЙ — „Чапаев“—подарок 15-летнего юбиляра 110

В. ГАРДИН — Первые годы советского кино 114

Л. НИКУЛИН — Взгляд назад 124

Л. КУЛЕШОВ — Наши первые опыты 126

Эсфирь ШУБ — Пройденный путь . . 138

Р. КАЦМАН — Люди кинохроники . . 142

Лев СИРОТА — Михаил Кауфман . . 151

Д. ВЕРТОВ — Киноправда 155

Н. ЕФИМОВ — О мастерстве 163

И. СИДОРОВ — Кинопромышленность в юбилейном году 168

Г. РОШАЛЬ — Советские фильмы в Венеции 171

БИБЛИОГРАФИЯ — Указатель статей за 1934 г. 175

[1] По техническим условиям в номер не вошел ряд статей, освещающих деятельность многих организаций и работников советской кинематографии. Эти материалы будут опубликованы в №№ 1 и 2 нашего журнала за 1935 г.

На второй странице обложки — фото с подлинника декрета о национализации кино-фотоимущества, подписанного В. И. Лениным 27 августа 1919 г.

Выходит

под редакцией

Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Калатозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг

„...Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки...“

(Тов. Сталин на XIII съезде ВКП(б), организационный отчет ЦК)

Дорогой Иосиф Виссарионович!

В дни празднования 17-летия Октябрьской революции мы выходили на улицы Москвы, Ленинграда, Киева, Тифлиса, Баку и Ташкента.

Празднование Октябрьской годовщины — великая демонстрация мощи и благосостояния нашей социалистической родины—кроме того является замечательным праздником искусства. Искусство стало неотъемлемым спутником праздника, искусство поистине стало принадлежать народу, как об этом говорил Ленин. Оно стало показателем культурного развития, доказательством хозяйственного и политического роста нашей страны.

Наше искусство старается выразить великие идеи освобождающегося человечества, всю ярость революционеров, штурмующих отставшие формы общества и преодолевающих отжившее общественное сознание.

Наше искусство, вызывающее признание и восхищение всего передового человечества, сильно своей идейностью, сильно тем, что оно претворяет в образы, воспевает дело величайшего переустройства мира, дело революционной партии Ленина-Сталина.

И сейчас, в дни 15-летия советской кинематографии, нас, ее творческих работников, охватывает чувство законной гордости тем, что наше искусство заняло свое почетное, принадлежащее ей по праву место среди замечательного искусства нашей социалистической родины.

15 лет назад советская кинематография не имела никаких культурных традиций, ни кадров, не имела материальной базы. Это искусство рождено в нашей стране революцией. Ленин придавал колоссальное значение кинематографии, она выросла по непосредственным указаниям вождя, волей партии и революции.

Рост индустриализации страны освободил нас от иностранной зависимости. Лозунг пятилетки — „Все — своими машинами из своих материалов"—почти полностью реализован и в кинопромышленности. И это в стране, не знавшей точного машиностроения и химической промышленности. За это мы благодарны партии и вам — ее великому вождю, тов. Сталин.

Культурный рост страны, выдвижение новых людей из среды рабочих и крестьян дали кинематографии кадры. И лучшие люди советской кинематографии дали ряд блестящих произведений, обеспечивших ей мировое признание. Советская кинематография вырастила и воспитала талантливых мастеров, находящихся в расцвете своих творческих сил.

Миллионы пролетариев и колхозников Советского союза, миллионы пролетариев зарубежных стран ежевечерно смотрят наши произведения. Мы счастливы этим замечательным контактом со зрителем, счастливы поддержкой, тем вниманием, которым он нас окружает, и за это мы благодарим партию Ленина-Сталина, развязавшую культурные силы миллионов людей, научившую нас уважать свою работу, а зрителей — уважать наше искусство. Мы знаем, что лучшее, что у нас есть,— сила убеждения, идейная сила наших картин,— результат непосредственного руководства партии, открывшей нам искусство видеть мир,

давшей нам силу и право его перестраивать средствами нашего искусства.

Мы работаем по-разному, мы работаем разными методами и в разных жанрах, но все мы воодушевлены общим стремлением лучше выразить идеи, воодушевляющие лучшую часть человечества, идеи Маркса и Ленина, идеи гениального вождя самой замечательной и революционной партии — Иосифа Виссарионовича Сталина. Вам в дни юбилея наше восхищение и любовь.

Г. АЛЕКСАНДРОВ, Б. БАБОЧКИН, АМО БЕК-НАЗАРОВ, М. БЛЕЙМАН, Я. БЛИОХ, П. БЛЯХИН, Б. БРОДЯНСКИЙ, Г. ВАСИЛЬЕВ, С. ВАСИЛЬЕВ, Д. ВЕРТОВ, Б. ВОЛЧОК, Н. ГАЛКИН, В. ГАРДИН, А. ГИНЦБУРГ, А. ГОЛОВНЯ, Г. ГРЕБНЕР, Д. ДЕМУЦКИЙ, А. ДОВЖЕНКО, Е. ЕГОРОВА, Н. ЗАРХИ, А. ИВАНОВСКИЙ, И. КАВАЛЕРИДЗЕ, М. КАУФМАН, Г. КОЗИНЦЕВ и Л. ТРАУБЕРГ, С. КОЗЛОВСКИЙ, М. КАЛАТОЗОВ, С. КОМАРОВ, Ю. КОРШ, И. КРИНКИН, Л. КУЛЕШОВ, О. ЛЕОНИДОВ, ЛУКОВ, С. МАГАРИЛЛ, А. МАЧЕРЕТ, А. МЕДВЕДКИН, А. МЕЙНКИН, А. МОСКВИН, В. МЯСНИКОВА, В. НИЛЬСЕН, В. ПЕТРОВ, Я. ПОСЕЛЬСКИЙ, Б. ПОСЛАВСКИЙ, Я. ПРОТАЗАНОВ, В. ПУДОВКИН, А. РАЗУМНЫЙ, Ю. РАЙЗМАН, Н. РОГОЖИН, М. РОММ, А. РООМ, Г. РОШАЛЬ, Г. ТАСИН, Ю. ТАРИЧ, С. ТИМОШЕНКО, Э. ТИССЭ, И. ХЕЙФЕЦ и А. ЗАРХИ, Э. ЦЕСАРСКАЯ, Е. ЧЕРВЯКОВ, М. ЧИАУРЕЛИ, М. ШЕНГЕЛАЯ, С. ЭЙЗЕНШТЕЙН, Е. ЭНЕЙ, Ф. ЭРМЛЕР, С. ЮТКЕВИЧ

Привет советской кинематографии — ее руководству, ее лучшим творческим кадрам, инженерно-техническим силам и рабочим[1]

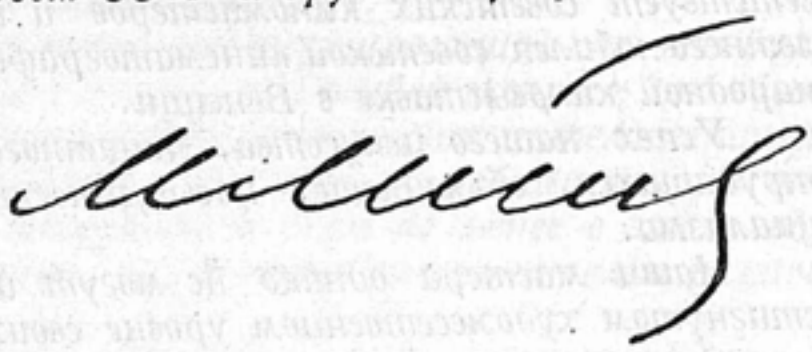
От Народного комиссара по иностранным делам

Шлю привет по случаю 15-летнего юбилея советской кинематографии. Я ничего не скажу о просветительном значении советской кинематографии внутри СССР, ибо это отметят другие. Советская кинематография завоевала себе прочную репутацию за границей еще со времени показа там «Броненосца Потемкина», «Потомка Чингис-хана», «Земли», «Путевки в жизнь» и других шедевров киноискусства. Недавний успех советской кинематографии на выставке в Венеции показал, что высокая оценка ее заграничными знатоками киноискусства покоится не только на уже ранее завоеванной репутации, но и на продолжающейся высокой продукции кинематографии. Этот род искусства в деле сближения между народами имеет то преимущество, что он более доступен самым широким массам,

---

[1] *По техническим условиям редакция имеет возможность поместить лишь часть приветствий, поступивших в связи с 15-летием советской кинематографии и последними ее успехами. Остальные приветствия будут опубликованы в следующем номере журнала.*

чем какие-либо другие виды искусства. Я поэтому считаю дальнейшее внедрение за границей советских фильм одним из самых значительных средств культурного сближения между народом СССР и других государств.



От Президиума ЦК профсоюза работников искусств

Центральный комитет профсоюза работников искусств горячо приветствует работников советской кинематографии, столь успешно продемонстрировавших свои достижения на Международной киновыставке в Венеции.

Победа советской кинематографии — явление не случайного порядка,— она обусловлена неиссякаемой творческой силой пролетариата, строящего социализм.

Работники кинематографии, представляющие собой в стране Советов один из отрядов победоносного пролетариата, с честью несут высокое звание подлинных мастеров искусства.

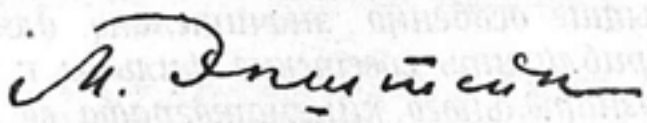
Мы глубоко убеждены, что успехи нашей кинематографии и ее мировое признание не усыпят творческой активности работников советского кино, а придадут еще больше сил к дальнейшему процветанию этого наиболее важного вида искусства.

БОЯРСКИЙ

От Народного комиссариата просвещения

В старой России кинематографии почти не было. Царизм оставил несколько жалких полукустарных предприятий Ханжонкова, Ермольева, Рейнгардта и др., производивших техническую и художественную макулатуру на потребу мещанства и реакции. История нашей кинематографии и начинается только после Октябрьской революции. Только Советская власть создала кинематографию как передовую промышленность и массовое искусство. За 15 лет советская кинематография одержала ряд огромных технических успехов, но еще больше художественных. Мы имеем свою аппаратуру, в том числе звукозаписывающую, свою пленку. Мы овладели техникой говорящего кино. Высоко идейное и художественное качество советских фильм общепризнано. Такие кинокартины как «Броненосец Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Встречный» и «Окраина» получили заслуженную мировую популярность и стали любимыми фильмами трудящихся. На Международной выставке в Венеции советские фильмы вышли на первое место. Кино проникает в самые дальние углы нашего Союза. «Самое массовое искусство» (Ленин) становится искусством масс.

Все это возлагает огромную ответственность на наше кино. Наши киноорганизации, режиссеры, актеры, сценаристы должны улучшить свою работу для того, чтобы дать продукцию, достойную величия нашей социалистической эпохи и ее героев. Огромная воздействующая сила киноискусства делает особо важным и ответственным создание фильм, способных воспитать подрастающее поколение и всех трудящихся нашей страны в духе беззаветной преданности делу пролетариата, делу Ленина и Сталина.



От Правления Союза советских писателей

Союз советских писателей с чувством величайшей радости и гордости приветствует советских киномастеров и киноорганизации в день пятнадцатилетнего юбилея советской кинематографии и с недавними успехами на Международной киновыставке в Венеции.

Успех нашего искусства, понятного и любимого миллионными массами трудящихся, объясняется насыщенностью советского искусства идеями социализма.

Наши мастера однако не могут и не должны останавливаться на достигнутом художественном уровне своих произведений.

Совместно с лучшими советскими писателями, работающими сейчас в советском кино, под руководством ленинского ЦК и гениального вождя тов. Сталина кинорежиссеры должны создать произведения, достойные нашей великой эпохи.

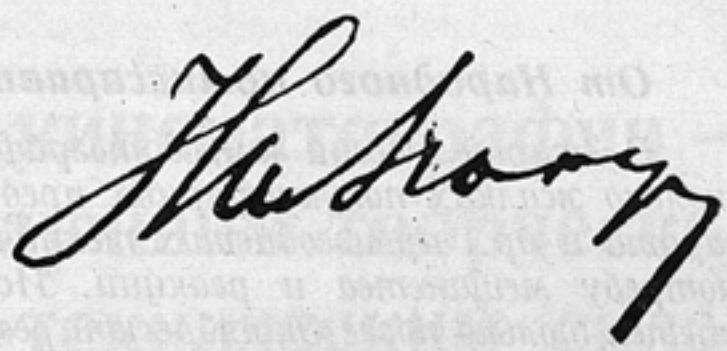
Правление Союза советских писателей

От директора Государственного издательства „Художественная литература“

Присуждение советским кинокартинам высшей награды на Международной выставке в Венеции — новая победа пролетарского искусства, насыщенного великими идеями строительства социализма.

Широкое привлечение в нашу кинопромышленность лучших советских писателей несомненно еще более обогатит идейное содержание и художественное качество ее продукции.

От имени Гослитиздата горячо поздравляю ГУКФ СССР с достигнутой победой и желаю дальнейших успехов, достойных нашей великой эпохи.

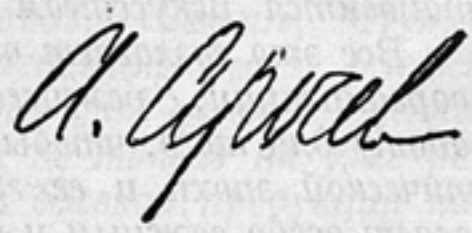


От председателя Всесоюзного общества культурной связи с заграницей

Награда, присужденная ГУКФу на Международной киновыставке в Венеции,— подлинный триумф не только советского кино, но и всего искусства нашей великой родины.

Успех советской кинематографии показал перед лицом широчайших кругов зарубежной интеллигенции, каких высот может достичь художник и искусство в стране социализма.

Поздравляю ГУКФ с большой победой.



От английского рабочего об-ва „Кино“

Юбилей советской кинематографии—событие в истории кино. Это событие особенно значительно для тех киноработников, которые пытаются приблизить советские фильмы к массам и работают для развития классово-сознательного кинематографа во всех странах мира.

До недавнего времени только узкие круги интеллигентов и буржуазии имели возможность видеть советские фильмы, пропущенные цензурой, на просмотрах, устраиваемых частным кинообществом.

Если фильмы разрешались для широкого демонстрирования, как это было с фильмами «Старое и новое», «Путевка в жизнь» и «Голубой экспресс», то обычно они шли в немногих лондонских кинотеатрах, посещаемых интеллигенцией.

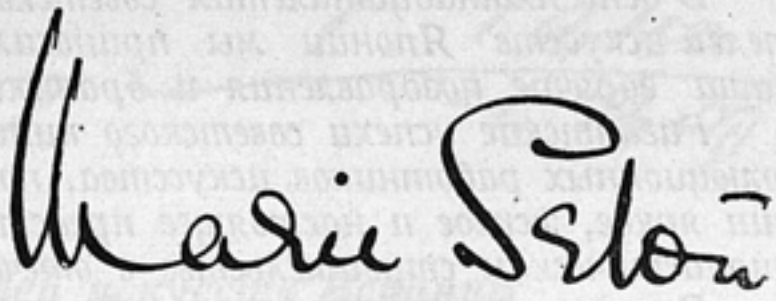
Несколько лет назад было организовано рабочее кинообщество, но оно быстро распалось из-за финансовых затруднений. Тем не менее в этом году было организовано новое общество «Кино», находящееся под контролем различных революционных организаций.

Этому обществу удалось перевести «Потемкина» на 16-миллиметровую пленку и таким образом избежать всяческих цензурных ограничений, так как до сего времени фильмы на узкой пленке не подлежали просмотру цензуры (хотя имеются признаки, что скоро положение изменится к худшему).

Начав с небольшого — с просмотров, устраиваемых для нескольких десятков зрителей в небольших помещениях или даже частных квартирах, «Кино» выросло в организацию, стоящую на платформе объединенного фронта. «Кино» сейчас делает первые шаги к формированию группы рабочих и студентов для производства британских рабочих фильм, — на первое время только документальных. Еженедельно «Кино» демонстрирует такие фильмы, как «Земля», «Конец Санкт-Петербурга». В будущем намечены к показу в больших лондонских залах фильмы «Октябрь» и «Дезертир».

Для рабочих организаций в капиталистических странах пятнадцатилетний юбилей советской фильмы является их собственным юбилеем, так же как и для всех киноработников и кинокритиков, для которых советская кинематография прежде всего — кинематография рабочего класса.

По поручению английского рабочего общества «Кино»



(*МЭРИ СИТОН*)

От редакции американского журнала „Новый театр“

Дорогие товарищи и коллеги по работе!

От имени журнала «Новый театр», органа Американской рабочей кинофототеатральной лиги, входящей в МОРТ, мы приветствуем вас с XVII годовщиной Октябрьской революции и с 15-летним юбилеем советской кинематографии.

Товарищи и коллеги по работе!

Мы не хотим, чтобы наше приветствие осталось только приветствием. Мы нуждаемся в вашей помощи. Мы хотим в своей работе использовать ваш опыт и черпать из одного источника пролетарской культуры, представителями которой вы являетесь. Вы, вооруженные достижениями революционного кино, должны помочь нам в нашей революционной работе в условиях капиталистической страны. Мы зовем вас к боевому содружеству, которое должно послужить наилучшим примером содружества для других советских организаций и остальных братских революционных организаций за рубежом.

Возможно, что вы в полной мере не представляете себе, что для американского рабочего значат советские фильмы.

Для нас они являются единственным противоядием против отравы американской буржуазной фильмы, с каждым днем все более и более перерастающей

в злоносное оружие, дуло которого направлено против рабочего класса. Каждая новая советская фильма является для нас уроком, праздником, открытой книгой, показывающей нам наше социалистическое будущее. Мы должны иметь возможность, — и вы должны нам в этом помочь, — видеть больше таких фильм и охватывать ими большее количество рабочих путем демонстрирования их в клубах, в революционных организациях. Для этого мы нуждаемся в вашей помощи, в помощи советских киноорганизаций.

Мы должны объединить наши революционные знания и творческие силы, чтобы создать в Америке мощное пролетарское кино. Для этого требуется и ваша товарищеская критика наших начинаний и обмен идеями и творческим опытом.

Рабочая лига налаживает свое производство на первое время только короткометражных документальных фильм и небольших хроник. Советские кинодокументалисты! Мало кто из работников буржуазной документальной фильмы может поспорить с вами в уменьи не только видеть, но и переделывать мир. Поделитесь с нами своим опытом и знанием!

Пусть XVII годовщина Октября и 15-летний юбилей советской кинематографии будут для нас датами начала нашей совместной работы.

Начнем же немедля строить нашу кинобаррикаду против капиталистического мира и фашизма.

По поручению редакции журнала «Новый театр»

Jay Leyda

(ДЖЕЙ ЛЕЙДА)

От революционных деятелей искусств Японии

В день пятнадцатилетия советского кино от имени революционных деятелей искусств Японии мы приносим вам, работникам советского кино, наши горячие поздравления и братский привет.

Гигантские успехи советского кино служат не только светочем для революционных работников искусства, но дают всем трудящимся массам Японии яркое, живое и настоящее представление о победоносном блестящем социалистическом строительстве в отечестве мирового пролетариата.

Вы едва ли представляете себе, как горячо, с каким энтузиазмом принимается рабочим классом и революционной интеллигенцией Японии каждая советская фильма. Несмотря на строжайшие средневековые законы цензуры японских милитаристов, запрещающие и часто отсылающие обратно тут же по прибытии (прямо из портов) многие из прекрасных шедевров советского кино (как это было с фильмами «Броненосец Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и др.), несмотря на всякие меры, которые принимает буржуазия, чтобы изменить идеологическое содержание некоторых советских картин, как это было с «Потомком Чингис-хана» и другими, — все же фильмы, которые были показаны («Путевка в жизнь», «Турксиб», «Встречный», «Снайпер»), всегда встречались бурными восторженными аплодисментами трудящихся масс Японии.

Влияние советского кино настолько сильно в среде киноработников даже крупных буржуазных кинокомпаний Японии, что почти все наиболее серьезные киножурналы помещают ежемесячно по крайней мере одну статью о советском кино, а выдающиеся кинорежиссеры в один голос заявляют, что лучшее передовое кино в мире—это советское кино. Техника советского кино часто применяется этими режиссерами в их работе. Здесь можно привести такой пример: советские фильмы «Путевка в жизнь», «Мать», «Потомок Чингис-хана» переделаны в пьесы и поставлены на сцене революционных профессиональных театров Японии, входящих в Пролетарский театральный союз (Секция международного объединения революционного театра).

Теоретические работы в киноискусстве ведущих советских работников

в этой области: Эйзенштейна, Пудовкина и др., очень популярны среди киноработников Японии.

Союз пролетарского кино, существующий около 5 лет, за этот сравнительно короткий срок существования провел и ведет большую работу, несмотря на неслыханные преследования империалистов, преследования, особенно усилившиеся со времени вспышки войны в Манчжурии. Империалисты пытаются утопить японский народ в волнах военного фашизма, шовинизма и антисоветской военной лихорадки.

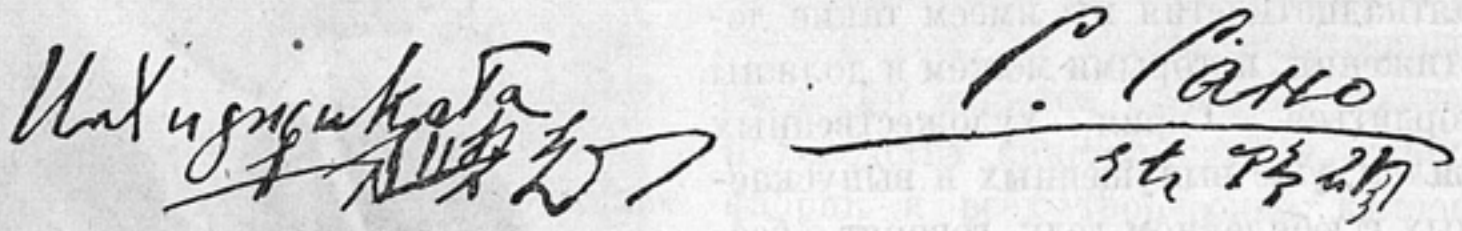
Свирепая цензура, частые и грубые налеты полиции во время демонстрации революционных фильм, иногда с помощью военных фашистских бандитов, и массовые аресты революционных работников кино с конфискацией всей киноаппаратуры все чаще и чаще имеют место в Японии за последнее время. Многие товарищи, находясь уже в тюрьме, продолжают и там вести борьбу против белого террора.

И вот перед лицом всех этих репрессий работники и зрители революционных кино все же продолжают бороться против ухищрений японских милитаристов, которые предпринимаются в целях усиления демонстрации военно-фашистских фильм во всех театрах Японии.

Однако наводнение всех кинотеатров Японии военно-пропагандистскими фильмами не значит, что народ требует и хочет их, — отнюдь нет.

Завтра принадлежит нам. И мы соберем все наши силы на борьбу за свержение ига японского империализма, против империалистической войны, для защиты Советского союза.

Мы, революционные деятели искусств Японии, знаем, что добьемся успеха, когда последуем примеру рабочего класса СССР, детищем которого является советское кино, идущее все к новым и новым победам.



От революционных деятелей искусств Испании

Мы видели много советских фильм — «Потемкин», «Земля», «Старое и новое», «Гроза над Азией», «Голубой экспресс», «Иван», «Три песни о Ленине», много документальных фильм и хронику.

Из всех ранее виденных фильм самое сильное впечатление на нас произвел «Потемкин». Из фильм, виденных сейчас в Москве,— «Три песни о Ленине».

В чем сила захвата и воздействия советской фильмы?

Несомненно в ее революционной мощи, заражающей своей страстностью рабочие массы. В тематике советских фильм массы находят выражение их собственных желаний и их борьбы. Рядового же зрителя в советской фильме захватывает красота их образов и безупречность техники.

К пятнадцатилетнему юбилею советской кинематографии мы хотим пожелать, чтобы, учтя свои ошибки и достижения, она неуклонно продолжала бы свой путь вперед и чтобы никому в мире она не уступила своего места, завоеванного «Потемкиным».

РАФАЭЛЬ АЛЬБЕРТИ
ТЕРЕЗА ЛЕОН

к чему обязывает нас юбилей

Б. ШУМЯЦКИЙ

15 лет советской кинематографии — это не только юбилейная дата роста и развития советского киноискусства, но это такой вершинный пункт развития советской кинематографии, когда и руководство и творческие кадры должны обобщить свой опыт и сделать необходимые практические выводы в своей работе на ближайшие пятилетки. Наш юбилей мы празднуем не только потому, что мы прожили 15 лет, но и потому, что в год пятнадцатилетия мы имеем такие достижения, которыми можем и должны гордиться. Серия художественных фильм, уже выпущенных и выпускаемых в юбилейном году, говорят о бесспорном росте советской кинематографии, являющемся результатом конкретного руководства партии и правительства, усилиями руководства самой советской кинематографией и повышением идейно-художественного уровня ее творческих кадров.

Наш рост обязывает нас критически осмыслить сущность наших достижений и сделать правильные выводы для дальнейшей работы.

Какое искусство мы утверждаем в нашем юбилейном году? Это — искусство большой идейной насыщенности, а вместе с тем искусство, которое развлекает, занимает нашего зрителя, дает ему разумный отдых.

Мы подходим к решению основной и наиболее трудной задачи, стоящей на всем историческом пути развития советской кинематографии: создать массовое, высокоидейное, занимательное киноискусство.

Разнообразие жанров, начиная от музыкальной комедии и кончая большими социальными трагедиями, разнообразие образов, создание больших положительных героев, любимых советским зрителем,—вот что характеризует рост и становление советского киноискусства юбилейного года. В юбилейном году мы создали ту основу, на которой в дальнейшем будет расти и развиваться реалистическое киноискусство нашей страны, строящей социализм.

Достигнутые успехи в разнообразии жанров нас не могут ни на одну минуту успокаивать. Мы должны с напряжением и с максимальной изобретательностью творческой мыс-

ли утверждать дальнейший рост и разнообразие жанров. Советский зритель настоятельно требует фильм комических жанров, и советская кинематография это требование советского зрителя должна удовлетворить. Комедия должна занять одно из ведущих мест в числе наших жанров. Советский зритель хочет осмыслить исторический путь развития нашей революции, и мы должны дать исторические фильмы, способствующие познанию истории, фильмы, помогающие советскому зрителю с исторических позиций правильно понимать те сложные социальные процессы, которые происходят сегодня. Советский зритель хочет знать свое завтра, он хочет знать, что будет через сотню и через тысячу лет. Наши научные силы способствуют творческой мысли советских кинематографистов. Наши научные силы разрабатывают сейчас такие научные проблемы, которые завтра, через 10—20 лет станут нашей бытовой реальностью.

Опираясь на опыты научно-исследовательских учреждений и отдельных ученых, советская кинематография должна создать новый, советский жанр научной фантастики, отвечающей советскому зрителю на вопрос о том, каким будет наше завтра.

Опираясь на художественные достижения юбилейного года, эти задачи вполне разрешимы. Учитывая опыт наших достижений, мы можем уже сейчас говорить об основах той драматургии, на основе которой должно развиваться советское киноискусство.

Наше искусство есть искусство острой занимательной фабулы. Наше искусство есть искусство единства сюжета и его логически закономерного развития. Наше искусство есть утверждение героя, созвучного нашей эпохе, и ее лучших передовых кадров — строителей социализма. В этой сложной и большой творческой работе сценарий попрежнему должен занимать основное место. Поднимая качество сценария, мы будем поднимать художественное качество наших картин. Борьба за высококачественный сценарий остается основной задачей руководства кинематографии, наших фабрик и всех творческих кадров. Глубокая серьезная работа с писателем, привлечение новых кадров писателей для работы в кино, закрепление этих писателей за кинопроизвод-

15 лет в документах

(по страницам советской кинопрессы)

„Я считаю, что кинематография—пустое, никому ненужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует. Николай II“

(Резолюция 1913 года по докладу Департамента полиции об иллюстрированном письме из Америки члену Государственной думы Ф. И. Родичеву о судьбах русской кинопромышленности. Цитировано по статье Вениамина Вишневского „Кинематография в июльские дни 1917 года“, „Советское кино“ № 1—2, 1933 г.).

К истории советского кино

Ленин о кино

(воспоминания А. В. Луначарского)

Большая беседа моя с Ильичом о кино была вызвана острым интересом его к киноделу, который сказался и в его известном письме к тов. Литкенсу, написанном им в январе. Приблизительно в середине февраля, а может быть и к концу его, Владимир Ильич предложил мне зайти к нему для разговора. Насколько помню, разговор касался нескольких текущих вопросов жизни НКПроса. Спрашивал он меня и о том, что сделано в исполнение его бумаги, посланной Литкенсу. В ответ я изложил довольно подробно все, что знал о состоянии кино в Советской республике и об огромных трудностях, какие встречает развитие этого дела.

ством, связь писателя с режиссерской группой на основе конкретной производственной работы и изучения им специфики кино, — это основные задачи, которые необходимо упорно решать во всей нашей работе.

Мы имеем замечательные актерские силы. Советский актер создает популярность нашего искусства. Творческий успех кинематографа в значительной мере основывается на успехе актерских сил. Создание актерских кадров, кровно связанных с интересами советской кинематографии, кинематографически мыслящих, стремящихся работать, осуществляя творческие намерения советской кинематографии,—это вторая неотложная задача самых ближайших дней нашей работы. Мы должны понять, что без высококвалифицированных кинематографических кадров актеров дальнейший рост советской кинематографии не только будет затруднен, но и невозможен.

С особой остротой встают задачи освоения новой передовой кинотехники и укрепления нашей технической базы. Вопросы технического качества наших картин являются актуальнейшими вопросами роста советской кинематографии, ее престижа как внутри нашей страны, так и за границей. У нас есть все возможности к тому, чтобы делать фильмы по технической оформленности не ниже, а выше западно-европейских и американских. Нужно только больше любви к своему делу, больше внимания к росту культуры кинотехники и конечно нужно прежде всего значительное техническое вооружение и довооружение наших ателье, наших лабораторий, наших фабрик и заводов. При совокупности этих условий мы легко можем достичь вершин передовой мировой техники кино.

Изобретательность, инициатива в этой области найдет самое широкое применение и поддержку партии, правительства и руководства советской кинематографии.

Дело советской кинематографии растет как большое государственное дело. Советская кинематография сейчас по-настоящему может приступить к выполнению директив т. Сталина о замещении государственных дохо-

На фото: издания советской кинопрессы, вышедшие с 1923 по 1925 г.

(продолж. см. на стр. 29)

дов от водки доходами от кино. И мы должны приложить все силы к тому, чтобы наши богатейшие творческие и технические ресурсы мобилизовать на выполнение этой важнейшей политической директивы.

Дело советской кинематографии — большое и почетное дело. В наш юбилей мы по праву занимаем почетное место в ряду не только других советских искусств и культурного фронта, но и в ряду нашей индустрии.

Юбилей советской кинематографии конкретными достижениями высоко поднимает наше знамя. Работа в советской кинематографии стала почетным делом. Лучшие люди страны принимают активное участие в создании и укреплении советской кинематографии. Задача советской кинематографии, ее руководства, ее творческих кадров—сделать так, чтобы эти лучшие люди страны были не только друзьями, но и прямыми участниками, прямыми строителями нашей советской кинематографии. Лучшие писатели, лучшие работники искусства, музыки, живописи, театра, ученые химики, физики должны стать прямыми помощниками нашего большого государственного дела—советской кинематографии.

Так обязывает построить всю нашу систему, организовать все наше производство, повести все наше творчество 15-летний юбилей—дата роста и славы советского кино.

Я в особенности указывал на отсутствие средств у НКПроса для широкой постановки кинопроизводства, а также на отсутствие руководителей этого дела, или, вернее сказать, руководителей-коммунистов, на которых можно было бы вполне положиться. В ответ на это Вл. Ил. сказал мне, что постарается сделать что-нибудь для увеличения средств фото-киноотдела, но что у него есть внутреннее убеждение **В БОЛЬШОЙ ДОХОДНОСТИ ЭТОГО ДЕЛА, ЕСЛИ ОНО БУДЕТ ТОЛЬКО ПРАВИЛЬНО ПОСТАВЛЕНО** [1]. Он еще раз подчеркнул необходимость установления определенной пропорции между увлекательными кинокартинами и научными [2]. К несчастью, это и до сих пор еще очень слабо поставлено. Владимир Ильич сказал мне, что производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, **НАДО НАЧИНАТЬ С ХРОНИКИ**, что, по его мнению, время **ПРОИЗВОДСТВА ТАКИХ ФИЛЬМ МОЖЕТ БЫТЬ ЕЩЕ НЕ ПРИШЛО.**

— Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа. Конечно цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место.

К этому Владимир Ильич прибавил:

— **ПО МЕРЕ ТОГО КАК ВЫ СТАНЕТЕ НА НОГИ**, благодаря правильному хозяйству, а может быть и получите при общем улучшении положения страны известную

[1] Подчеркнуто мною, равно как и в дальнейших словах памяти А. В. Луначарского, для оттенения главных и наиболее важных мыслей Владимира Ильича. *(Г. Б.)*

[2] Госкино сейчас намечает проведение этого в жизнь в связи с закупкой большого количества научных картин.

юбилейный год киноискусства[1]

К. ЮКОВ

Учитывая всю сложность исторических путей развития советской кинематографии, ее основных творческих течений, творческих проблем, которые она решала, становится ясным весь смысл и значение сегодняшних художественных достижений советского киноискусства.

Становится ясным смысл и значение юбилейного года, знаменующего не только общий качественный рост советского кино, но и качественный рост киноискусства в определенном направлении.

Какое же это направление? Что является показателями роста и какие основные особенности этих показателей?

Основное, что характеризует бесспорный рост советского киноискусства,—это богатство ее образов, разнообразие и сила героев, выдвинутых киноискусством этого года, полнота и глубина их художественной характеристики. Достаточно перечислить таких героев кинофильм, как Чапаев — акт. Ба-

[1] Глава из статьи, помещаемой полностью в юбилейном сборнике ГУКФа.

ссуду на это дело, ВЫ ДОЛЖНЫ БУДЕТЕ РАЗВЕРНУТЬ ПРОИЗВОДСТВО ШИРЕ, А В ОСОБЕННОСТИ ПРОДВИНУТЬ ЗДОРОВОЕ КИНО В МАССЫ В ГОРОДЕ, А ЕЩЕ БОЛЕЕ ТОГО В ДЕРЕВНЕ.

Затем, улыбаясь, Владимир Ильич прибавил:

— Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино.

На этом, помнится, беседа наша прекратилась.

Из книги Г. Болтянского „Ленин о кино“

Ленин и кино

(по личным воспоминаниям)

...После Октябрьской революции, по всевозможным случаям мне неоднократно приходилось присутствовать при разговорах Владимира Ильича, связанных с кино. И он всегда высказывался за то, чтобы совершенно изгнать из репертуара наших кинематографов ту пошлость, которая стала обильным потоком приходить к нам из-за границы, где мещанские вкусы преобладают, где всякая сентиментальная гнусность успокаивает зрителя и отдаляет от злободневности, от политической жизни страны.

— Неужели у нас нет сил изобразить нашу революционную борьбу настоящего и революционную борьбу прошлого и различные другие исторические моменты или разработать всевозможные сюжеты для борьбы с религией, где не нужно никакого издевательства, а нужен только правильный естественно-научный подход?

Владимир Ильич всегда спрашивал: снимают ли ки-

бочкин — и его адъютант Петька — акт. Кмит («Чапаев»), Каверлы — акт. Викторов («Песня о счастьи»), герой ребенок Леночка — актр. Жеймо («Разбудите Леночку»), герой Петр Виноградов — акт. Ливанов («Частная жизнь Петра Виноградова»), герой Максим — акт. Чирков («Юность Максима»); образ начальника Политотдела — акт. Боголюбов («Крестьяне»), образ Гали — актр. Мельникова («Окрыленные люди»), образ директора Лаписа — акт. Баталов («Два директора»), образ Анюты — актр. Л. Орлова («Веселые ребята») и наконец образ Анны — актр. Егорова — и образ Хмыря — акт. Зиновьев из фильмы «Стяжатели». Такого количества положительных героев, формирующих сознание нашего зрителя, кинематография не насчитывала ни в один из самых удачных производственных годов.

И это знаменует собою не случайное достижение удачного производственного года, а правильную линию советского киноискусства, направленную на создание образов героев, созвучных нашей жизни, нашей эпохе. И характерно для нынешнего года не столько количество этих образов героев, сколько метод раскрытия их характера. Это уже не штампованные герои-«бодрячки» старых наших фильм, где герой, попадая в трагическую или комическую ситуацию, выходит из нее победителем или побежденным. Образы героев сегодняшних кинофильм создаются из сложного взаимодействия переживаний героя, комплекса его ощущений, мыслей, из его поступков, отношения героя к среде, к обстановке, из поведения часто сложного, раскрывающего всю глубину его характера.

Героический образ Чапаева раскрывается не только большими средствами развернувшегося актера Бабочкина, но и кинематографической режиссерской организацией всех выразительных средств актера.

Образ Чапаева складывается из тончайших нюансов актерской игры и режиссерской постановки этой игры, композиции кадра, монтажа, мобилизации детали для углубления образа и его художественного раскрытия. Фильма «Чапаев» увековечила память героического Чапаева — создала памятник одному из замечательных героев Красной армии, сумела средствами большого искусства показать Чапаева как человека, бойца, организатора и вдохновителя красноармейских масс. Создан положительный герой, в котором не смазана ни одна черта, свойственная Чапаеву — выходцу из крестьянской среды. Воссоздан исторический образ героя, который созвучен каждым своим жестом, каждым поступком нашей сегодняшней жизни, работе, борьбе.

Если разложить на отдельные элементы всю сумму выразительных средств, какие были мобилизованы постановоч-

---

ноленты, когда вскрывают мощи различных святых?

— Показать то, чем были набиты попами эти чучела, показать, что покоилось, какие именно «святости» в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ и за что так умело стригли шерсть с простолюдина служители алтаря, — этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч лиц,— не раз говорил Владимир Ильич...

... Постановка фильмы «Броненосец Потемкин» — вот это именно и есть одна из тех постановок, о которых так постоянно мечтал и на которых так постоянно настаивал Владимир Ильич, и надо сожалеть, что он не мог ее увидеть.

Сам Владимир Ильич относился к съемкам кино, которым он не однажды подвергался, весьма терпеливо и добродушно...

...Во всех своих беседах и исканиях по поводу кино Владимир Ильич дал нам определенные заветы в этой области, требуя от всех участников этого дела самой тщательной подготовки картин, с глубоким продумыванием их сюжетов, причем он в одном из своих распоряжений говорил, что «картины пропагандистского воспитательного характера надо давать на просмотр старым марксистам». Этим самым он явно желал вырвать из кинолент всю ту мещанскую пошлость и другую дребедень, которыми так постоянно наполняют и пичкают киноленты, все более и более развращая вкус многотысячных зрителей.

Конечно надо как можно дальше уходить от скуки. Конечно необходимо внести в кино не только науку, не только искусство, не только производство, но и юмор, но и смех, но и животрепещущие сцены комедии и драмы, но все это должно быть направлено к одной единственной цели: к борьбе за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее, за науку и искусство, за твердую

ным коллективом для создания образа Чапаева, то мы увидим, что она далеко не ограничивается хорошей игрой актера. Конечно всегда останутся образцами актерского разрешения такие эпизоды, как монолог Чапаева о том, где должен быть командир, классическая речь Чапаева на митинге, его мечты ночью над картой накануне наступления каппелевцев. Но образ складывается из суммы условий, дополняющих, раскрывающих и углубляющих характер и поведение человека. Образ Чапаева создан на основе мобилизации лучших драматургических, режиссерских и актерских средств. Когда актер Бабочкин ночью думает над картой, то тут мы видим блестящее актерское решение задачи — показать глубоко думающего человека. Но когда Чапаев объясняет где должен быть командир, красочно оживляя свой монолог «работой» с яблоками и картошкой, или когда приход Чапаева подготозляется яркой и живой сценой прихода к Фурманову ветеринарного врача и фельдшера, — то тут мы видим большую работу режиссеров, направленную к единой цели — раскрыть образ Чапаева, подчеркнуть определенные его черты.

И наконец когда Чапаев, сидя на коне перед атакой каппелевцев (кстати замечательна точка зрения аппарата, выбранная операторами тт. Сигаевым и Ксенофонтовым), грозит расстрелять Жукова, а несколько секунд спустя он узнает, что Жукова убили,— здесь выступает большой драматург, раскрывающий сложность и противоречивость обстановки, в которой показывается герой.

Эти замечательные особенности в построении образа, какие мы видим в фильме «Чапаев», являются не частным выражением одной фильмы, а показателем определенной художественной линии, утверждающейся сейчас в советской кинематографии. Эта линия начата в картине «Встречный» и в правильном реалистическом направлении логически развита в фильме «Чапаев». Этот же метод раскрытия образа, тенденцию утверждения героя мы будем наблюдать в целом ряде последующих фильм юбилейного года. «Юность Максима», «Крестьяне», «Частная жизнь», «Окрыленные люди», «Ненависть», — все эти фильмы, в разном жанре, с разных творческих позиций утверждающие героя, основаны на образной детализации, раскрытии социального характера человека в типических положениях, и направлены к одной цели — утверждению реализма советского киноискусства.

Эта особенность является первой большой художественной победой, крепко утверждающей советское киноискусство. Эту основную особенность киноискусства нужно только развивать, расширяя арсенал выразительных средств кинематографа, никак не отступая от крепко завоеванных творческих позиций.

мощь пролетарской борьбы нашего периода стальной диктатуры пролетариата, и я думаю, что кино должно исполнить эти заветы Владимира Ильича.

Вл. Бонч-Бруевич

Москва, 8 декабря

| „Кинофронт“ № 13—14 |

Максим Горький и кино

(по матер. Истор.-архивного кабинета НИКФИ)

...Горький один из первых попытался притти на помощь строительству советского кино. В мае 1919 года на заседании большого художественного совета отдела театров и зрелищ Петросовета Горький выступил с обширным докладом о задачах и репертуаре театров и кинематографов. Если этот доклад когда-нибудь будет извлечен из архивов, мы будем располагать ценным историческим документом. Очевидно доклад Горького является только вступлением к серии других докладов, ставивших на обсуждение вопрос о путях развития и перестройки советского театра и кинематографии. Доклад был посвящен вопросу о создании цикла кинокартин по истории развития мировой культуры. Одной из основных задач кино Горький считал: сделать попытку на основе материалистического понимания истории средствами кино дать совершенно новое освещение истории развития мировой культуры.

| „Жизнь искусств“ № 143, Петроград, 1919 |

...Я с горем вижу развитие кинематографа и хочу верить, что торжество его временное... Пройдет век и человеческая мысль переплеснет через предел, поставлен-

Второй особенностью киноискусства юбилейного года является разнообразие тематики и жанров кинофильм, выпускаемых на экран.

До этого очень часто мы имели такое положение, когда выпускались пачками исторические фильмы, эпопейные или бытовые драмы на тему о социалистическом строительстве. Пачками выпускались фильмы с попыткой показать положение рабочего класса и интеллигенции в капиталистических странах. Тематическое соотношение фильм нарушалось, происходили своеобразные перепевы тем, фабул и сюжетов. При этом жанр эпопейной драмы, с так называемой расслабленной фабулой, считался ведущим жанром, типичным для советской кинематографии.

Поставленная партией задача — дать занимательное, высоко-идейное искусство — заставила пересмотреть творческие позиции многих наших мастеров, заставила взять четкую ориентацию на создание фильм, понятных, доходчивых и волнующих нашего многомиллионного зрителя.

Стремление создавать полноценные образы исторических героев, героев социалистической стройки, стремление создать комического героя, при правильном тематическом планировании творческих замыслов наших мастеров — создали к юбилейному году такое положение, когда мы имеем небывалое для советской кинематографии разнообразие жанров. Наряду с ростом комических жанров мы имеем социальную драму («Восстание рыбаков»), историческую драму («Юность Максима»), социальный памфлет («Пышка», «Последний маскарад»), трагедию из жизни гражданской войны («Чапаев»), трагедию из жизни нынешнего этапа социалистического строительства («Крестьяне»). Такое разнообразие жанров является показателем большого творческого роста советской кинематографии. Такое разнообразие тематики и жанров наших кинофильм не случайно. Сценарии, пускаемые в производство, а также темы, намеченные к разработке на ближайшие годы, говорят за то, что нам удастся сохранить разнообразие тематики и жанров и в течение ближайших лет.

Не имея возможности дать исчерпывающую характеристику всех жанров юбилейного года, мы остановимся только на тенденциях роста и становления комедийных жанров.

В течение ряда лет выдвигалась настоятельная потребность в радостной, бодрой и веселой комедии, способной дать отдых и разумное развлечение нашему зрителю.

Робость, чванливое и высокомерное отношение к так называемому «легкому» жанру не давали возможности с достаточной яркостью и полно-

---

ный ей теорией пределов, научится мыслить процессами и снова воспримет мир, как непрерывность. Тогда не будет кино.

Виктор ШКЛОВСКИЙ

| „Литература и кинематограф", „Всеобщая библиотека" № 51, Русское универсальное издательство, Берлин, 1923 |

От секции к союзу

(из обращения работников фото-киносекции МГО Всерабиса к фото-киноработникам)

Дорогие товарищи!

Бюро фото-киносекции при Московском губрабисе сообщает вам о том, что оно начало свою работу по всем отделам единого производственного Союза работников искусств и призывает вас со своими нуждами обращаться в фото-кинобюро за советом и содействием.

Вместе с тем, товарищи, бюро уведомляет вас, что по постановлению Московского губрабиса им созывается на 22 января 1923 года широкая производственная конференция фото-киноработников для разрешения ряда вопросов союзной жизни, а также для заслушания и обсуждения докладов Госкино и киносекции Московского совета...

...Уведомляя вас об основах структуры нашей производственной секции и о созыве конференции, бюро призывает вас, дорогие товарищи, к солидарности и сотрудничеству, к живой связи и единодушной поддержке своего бюро как специального органа единого производственного Союза работников искусств.

С товарищеским приветом
Бюро фото-киносекции

АНОЩЕНКО, ТУРКИН, ЯКОВЛЕВ

| журн. „Кино" № 1/5, 1923 |

тою решить стоявшую перед советским кино большую творческую задачу. Все, что делалось в этом направлении, отличалось схематизмом, недостаточной смелостью трактовки комедийного положения и комедийного героя. Были не лишены этого существенного недостатка и комедийные фильмы прошлого года: «Приятного аппетита» реж. Шмайна, «Люблю ли тебя» реж. Герасимова, «Юность» реж. И. Трауберга и «Любовь Алены» реж. Юрцева.

Большие возможности звукового кино в деле создания советской кинокомедии использовались нами робко. Реж. Протазанову в своей фильме «Марионетки» хотя и удалось добиться веселой комедии, однако звук в этой фильме был использован иллюстративно, а потому картина «Марионетки» не явилась той яркой музыкальной картиной, которая бы могла сдвинуть дело комедийного жанра с «мертвой» точки.

Этапную роль, роль двигателя, расчищающего путь советской комедии, сыграла фильма «Веселые ребята» реж. Г. Александрова. Мы не ставим своей задачей дать здесь полный анализ всех достоинств и недостатков фильмы. Однако основные из них сводятся к тому, что Г. Александров не постеснялся использовать частично известные приемы лучших американских комедий во имя мобилизации смеха для отдыха и развлечения советского зрителя. Прием не оказался перенесенным механически, как думают некоторые критики. Все приемы трансформированы советским художником с установкой на смех советского зрителя. Основной тенденцией режиссера явилось жизнеутверждение молодости, бодрости, оптимистического отношения к жизни, что в своей основе решительно отличается от «идейного» внутреннего смысла западно-европейских и американских фильм этого рода. Буржуазные фильмы даже комического жанра проникнуты стремлением оживить рахитично больного, неврастенически упадочного «человека». Г. Александров дал комедию, в которой каждый трюк утверждает наше

«Крестьяне». Арт. Юнгер в роли Варвары. Реж. Ф. Эрмлер, опер. А. Гинцбург

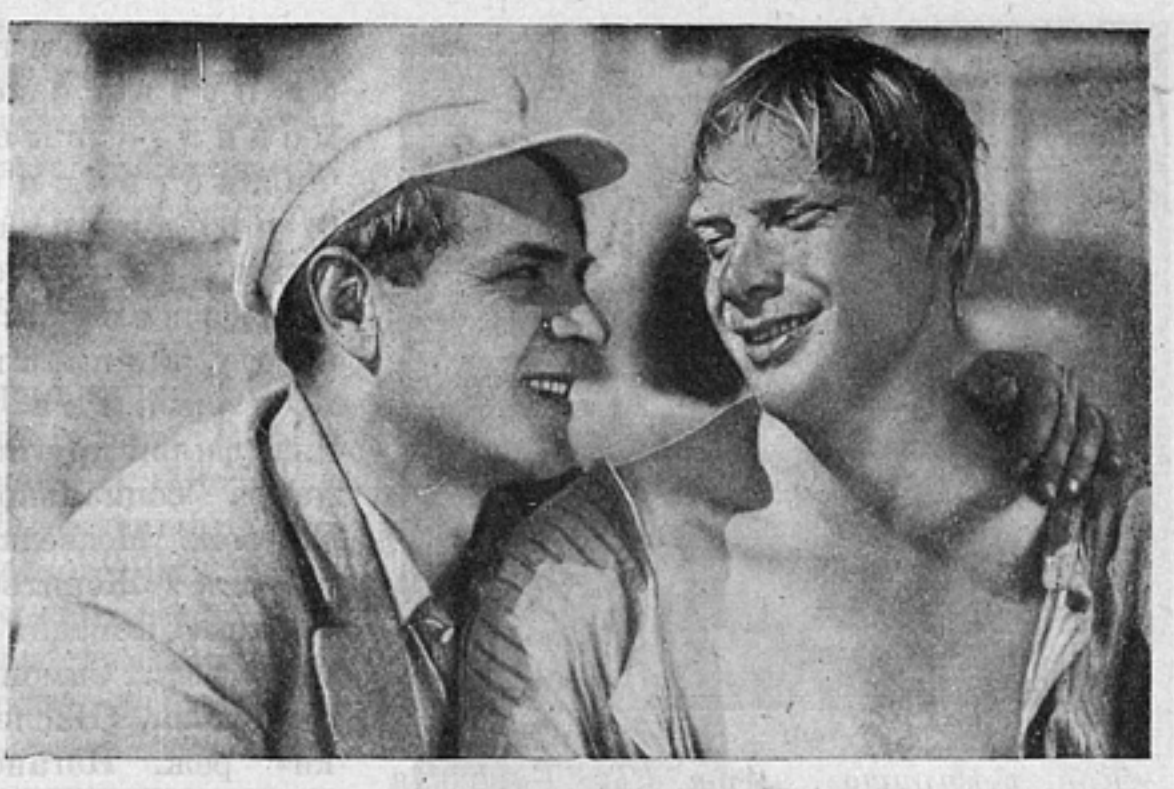
Фильма — средство пропаганды

...Чтобы ни думать о фильме, как о «суррогате искусства» и средстве развлечения,—для научных и пропагандистских целей кино бесспорно имеет большую ценность. Кинематографическая фильма наглядно подкрепляет написанное и сказанное и преисполняет его жизнью. Ибо фильма не только придает слову форму и краску,—она показывает движение, развитие, деятельность, пульсирующую жизнь. В кино перед нашими глазами проходят в конкретно подвижном виде красоты и особенности далеких чужих ландшафтов, в кино перед нами оживают канувшие в Лету времена и поколения, так как кино показывает нам их творения...

...Фильма возводит нас на высоты и сводит в глубины, она вводит нас во все взаимоотношения человеческого существования. Во всех формах, начиная от самых простых, примитивных и до тысячеликих сложных современных, она показывает нам человека в том проявлении его существа, его сил, в каком он действительно стал человеком: за трудом, за творческой деятельностью...

...На фильме мимо нас проносится бушующий поток жизни крупных капиталистических городов с их оглушающим движением, их лихорадочной суетливостью, с их залитыми светом дворцами богачей, их безобразными серыми доходными домами-казармами и темными дворами для рабочих, с их ночлежными домами и приютами для бездомных, малоимущих и ничего не имеющих. Творения современной экономики и культуры мы видим на фильме во всем их величии и одуряющем движении...

...Но среди всего этого люди, люди и люди в неустанном движении и деятельности. Рабочие, которые тащат, пилят, бьют молотами, разрывают, составляют, формируют, ткут, прядут, словом, как сто- и тысячерукие существа поддерживают жизнь исполни-



«Крестьяне». Арт. Боголюбов в роли нач. политотдела и арт. И. Чувелев. Реж. Ф. Эрмлер, опер. А. Гинцбург

бодрое, советское отношение к жизни. Радость солнечного сельского утра в горах дана в ярком проходе пастуха Кости со своим стадом. Перекличка животных легким комедийным штрихом уязвила типы людей, сравниваемые нами по аналогии с животными. Муки и «радости» курортного обывателя высмеяны блестящими эпизодами на пляже. Также остро высмеяна своеобразная «Жозя» при... со своей мамашей на даче для «неорганизованных курортников» «Черный лебедь», а затем во вторичном признании ею Кости в мюзик-холле и в репетиции голоса с уничтожением яиц. Наконец катафалк, несущийся по мосту, своей динамичностью и смелостью положений вызвал восторг даже у пессимистически настроенных по отношению к фильме зрителей, в частности — немецкого писателя Густава Реглер, который в журнале «Советское кино» заявил: «Он (Александров) дает сцены, полные фривольности. Они вызывают насмешку над смертью и являются хорошей атакой против церкви, которая всегда использует страх перед смертью, чтобы прибрать к рукам пролетариат». А разве не бьет орудием джаза Г. Александров вздыхателей и маниаков джаза в импровизированном выступлении оркестра «Веселых ребят» в Большом театре. Фильма «Веселые ребята» дала ту зарядку идейности, которая требовалась от пер-

---

ского механизма, оплодотворяют его, а плоды их трудов загребает капиталист, который и пальцем не пошевельнет для работы. Другие картины, другая жизнь. Не угнетенные, эксплоатируемые созидатели богатства и культуры теперь перед нами.

Сознающие свое значение и свою мощь, передовые бойцы эксплоатируемых и угнетенных во всех капиталистических странах проходят перед нашими глазами на фильме. Полные боевой решимости, готовые к борьбе собравшиеся со всех частей света, чтобы сомкнуть гордый фронт там, где светит пролетариату лучезарная советская звезда, там, где пролетарии в революционной борьбе создали первое рабоче-крестьянское государство.

Фильма—мощный элемент связи. Она связывает человека в его сознании со вселенной, в которой он кружится в качестве ничтожной пылинки, связывает его со всем существующим, со всем живущим, частью которого он является. Фильма связывает между собой нации, народы, расы, как людей, имеющих одну цель — освобождение от порабощения собственностью, богатством. Фильма, как средство пропаганды и просвещения, приобретает особенное значение там, где далекие расстояния отрезывают части нации от центров научной, политической, социальной жизни; там, где неграмотность, это печальное наследие изжитого угнетения многих бедных и малых сих немногими богатыми и сильными мира сего, задерживает полет мысли и участие в новой высокой культурной жизни. Поэтому Пролеткино является в Советской России одним из важнейших просветительных и воспитательных факторов и тем самым—орудием революционной мощи. Построить и поднять его на ту высоту, на которой оно станет способным выполнять это свое назначение, — одна из задач революционной работы настоящего и будущего.

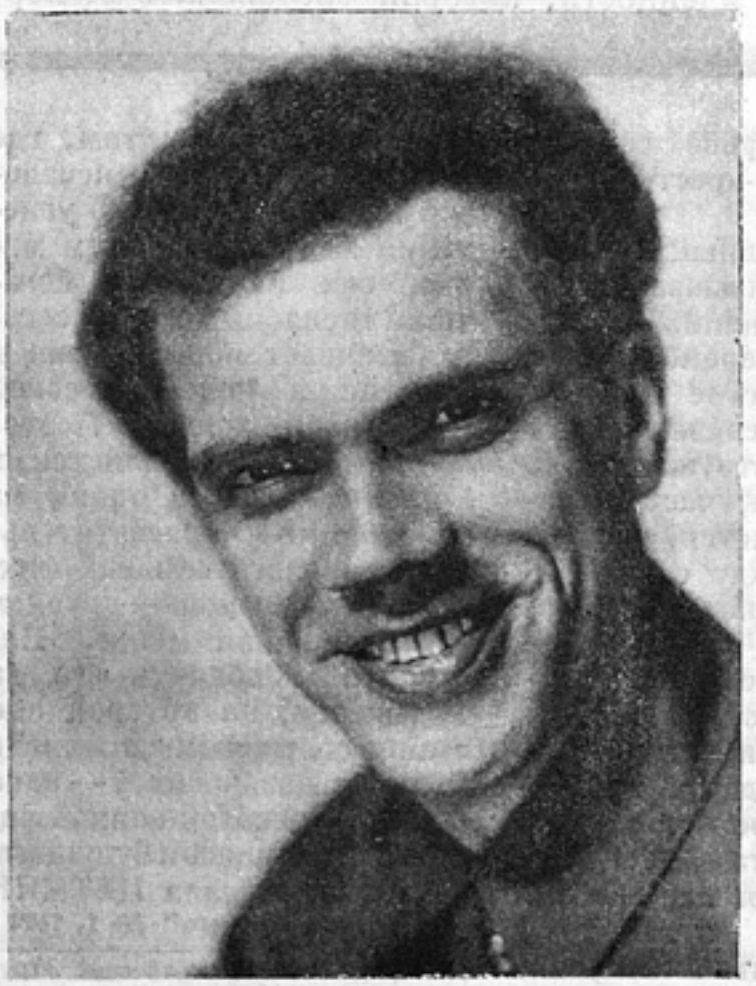
Клара ЦЕТКИН

| „Пролеткино" № 1, 1924 |

Продолжение см. на стр. 33

«Три товарища». Арт. Т. Гурецкая в роли Веры — инструктора райкома. Реж. С. Тимошенко

вой экспериментальной музыкальной комедии. Трюк иногда дан с гиперболически нарочитой заостренностью. Ряд положений фильмы часто звучит нигилистическим стремлением всеотрицания. Однако остается бесспорным значение фильмы «Веселые ребята», как первой полнокровной музыкальной трюковой фильмы, зовущей к большей смелости, к изобразительности художников комедийного жанра. В этом плане фильма «Веселые ребята» прокладывает путь советской кинокомедии, выступая против чванства, против ложного и предвзятого отношения к комедийной фильме, как к низшему жанру, не достойному внимания серьезного художника киноискусства. Ряд фильм другого типа: комедийного жанра социальной сатиры («Стяжатели» реж. Медведкина), эксцентрической комедии («Женитьба Яна Кнуке» реж. Иванова), комедии положений («Весенние дни» реж. Симонова, «Флаг стадиона» Казачкова, «Наследный принц республики» реж. Иогансона, «Приданое Жужуны» реж. Половандишвили, «До скорого свидания» реж. Макарова), говорит за то, что задача, поставленная партией перед кино — создать комедийные фильмы, способствующие отдыху и разумному развлечению зрителя,— в основном разрешена. Сценарии, пускаемые в производство («Вратарь республики» Л. Кассиля, реж. С. Юткевич, «Цирк» Ильфа и Петрова, реж. Г. Александров и др.), говорят, что и тут мы имеем не случайную полосу комедийных фильм, а правильную тенденцию создать и в области комедийного жанра большие произведения искусства. Комедии в сочетании с актуальной драмой, трагедией и другими жанрами советского кино выдвигают киноискусство по разнообразию его жанров в один ряд с такими массовыми искусствами как литература и театр.



«Три товарища». Арт. Баталов в роли директора Лесосплава. Реж. С. Тимошенко

Отмечая художественные достижения советского кино, нельзя обойти кинофильмы последнего этапа, экранизирующие классические литературные произведения. После фильмы «Иудушка Головлев» реж. Ивановского, благодаря удачной игре артиста Гардина, раскрывшей социальную сущность одного из щедринских героев «Семейства Головлевых», советская кинематография выступила с рядом фильм, по-новому решающих проблему экранизации литературного наследства. Фильмы «Гроза» реж. В. Петрова и «Петербургская ночь» реж. Г. Рошаля по глубине образов и полноте характеристики показываемой исторической среды и обстановки явились новым словом мирового искусства, силою своих образов покрывающие постановки театра, а по своей наглядности — и литературные оригиналы авторов. Такой

силы и оригинальности раскрытия классических произведений советское кино достигло не только благодаря вооружению звуком, но и благодаря большому идейно-художественному росту мастеров советского кино.

На примере экранизации общеизвестных произведений искусства советское кино продемонстрировало свою художественную силу и зрелость. В этих кинофильмах режиссеры В. Петров и Г. Рошаль разрешили отдельные эпизоды в духе синтетического киноискусства, когда в образе слиты наглядно пластические средства динамического кинематографа, музыкально-симфоническое звучание и литературно-словесные образы. Силу такого синтетического искусства мы имеем в эпизоде прохода Дикого по своей лавке (акт. Тарханов в «Грозе»). В этом одном проходе режиссер и актер средствами музыки и пластических образов раскрыли всю животную тупость и сознание силы этого человека. Конкретизацией музыкального образа, которым может обладать только синтетическое киноискусство, прозвучал в картине «Петербургская ночь» эпизод игры Ефимова на скрипке помещику.

Последней фильмой юбилейного года, экранизирующей классическое литературное произведение, явилась «Пышка» (по Г. де-Мопассану). Режиссер М. Ромм как бы вобрал весь опыт немой советской кинематографии и опроверг существовавшую до этого теорию словесных и зрительных произведений литературы.

На примере литературного произведения «Пышка», зрительно не конкретном, советский режиссер сумел дать галлерею очень конкретных социальных типов, которые своими характерами, поступками, жестами, взглядами лишний раз подчеркнули и раскрыли всю социальную ограниченность, тупую эгоистичность и лицемерие буржуазии и ее служанки—религии. В этой фильме М. Ромм как бы опроверг точку зрения, которую пытались утверждать некоторые критики, что новый художественный рост советской кинематографии объясняется только в о о р у ж е н и е м звуком немого кинематографа. «Пышка» — немая фильма— наряду со звуковыми фильмами, экранизирующими классические произведения, доказала, что рост советской кинематографии состоит не только в освоении ее творческими кадрами техники звукового кинематографа, но и в большом ее идейно-художественном росте. Советские кинохудожники показали, что

Арт. Жеймо в роли Леночки в детской фильме «Разбудите Леночку» реж. Кудрявцевой

«Разбудите Леночку». Детская фильма произв. Ленфильм. Реж. Кудрявцева

они умеют быть современными и тенденциозными там, где до этого некоторые художники театра укрывались от современности и тенденциозности. Советские кинохудожники заставили актуально звучать произведения литературы и драматургии, имеющие историческую давность. И не даром фашистская «критика», а вместе с ними и русская белогвардейщина кричат о кощунстве советской «Грозы», о большевистской заразе «Петербургской ночи». Мы уверены, что не по вкусу придется паразитствующему буржуазному зрителю и фильма «Пышка», этот блестящий памфлет на буржуазию.

Глубокая художественная разработка образов литературных произведений дает сейчас совершенно новый разворот в решении исторической тематики, намечаемой к постановке в 1935/36 году. «Дубровский» по А. С. Пушкину, «Петр Первый» по историческому роману А. Толстого должны будут прозвучать как актуальнейшие произведения, выносящие приговор пролетариата уходящим отмирающим классам и утверждающие здоровые, революционные тенденции пролетариата, победоносно строящего социализм.

Дзига Вертов выступил в юбилейном году с большой документальной фильмой о Ленине («Три песни о Ленине»). Теоретик и вдохновитель документализма сделал большое, волнующее полотно.

Основное, что бросается в глаза при рассмотрении конструкции этой большой фильмы,— это стремление отказаться от лефовского эстетства. стремление дать спокойные и достаточно продолжительные куски в их логической монтажной связи. В «Песни о Ленине» на первом месте стоит логика событий, смысл этих событий, а не частая смена формально зрительных коротких монтажных кусков, как это было в предыдущих работах Вертова. Здесь Вертов извлек из своего опыта правильный урок. В этом мы видим формально положительное стремление режиссера донести до сознания зрителя свою мысль, чувства, какими пытается художник пронизать всю свою фильму. И в скупых кадрах, показывающих Ленина, Вертову удалось достичь максимальных технических возможностей для того, чтобы увеличить размер этих небольших кусков, чтобы дать возможность зрителю рассмотреть дорогого и любимого вождя.

Однако ограниченность мировоззрения документалиста все же сказалась и в этой фильме. Дзига Вертов сосредоточил внимание главным образом на показе народностей Советского союза. С достаточной силой режиссеру не удалось развернуть показ социалистического строительства в центре Советского союза, расширение центральных промышленных областей. В этом существенный недостаток фильмы «Три песни о Ленине». Эта фильма лишний раз подчеркивает необходимость работать над историческим материалом кинохроники, над хроникальной фильмой сегодняшнего дня.

Работа Эсфирь Шуб «Строим метро» является также прекрасной небольшой актуальной хроникальной фильмой, по-

«Частная жизнь Петра Виноградова». Приезд Вали. Арт. Б. Ливанов в роли П. Виноградова и Г. Пашкова в роли Вали. Произв. Моск. Кинокомбината. Сцен. Л. Славин, реж. А. Мачерет

«Окрыленные люди». Возвращение Беляева. Арт. Е. Мельникова и И. Коваль-Самборский. Реж. Ю. Райзман, опер. Л. Косматов. Произв. Моск. Кинокомбината

казывающей один из моментов строительства метрополитена. Однако и эта фильма говорит о том, что хроникальную работу должна проводить специальная организация и специальная фабрика, к этой работе приспособленная.

Нужно поставить прямую задачу — дать актуальную, хроникальную фильму с фактическим, по-настоящему документальным материалом, не занимаясь фальшью, подделкой документального материала. Такой работой должна заниматься специальная организация хроники по специальному плану, под единым политическим руководством в этой области.

Успех работы Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» окрылил некоторых халтурщиков, пытающихся из фильмотечного материала создать «актуальную» фильму. Такой халтурной попыткой является фильма «Жизнь Ивана» производства Межрабпомфильм по сценарию Н. Кауфмана. В этой фильме взяты игровые материалы из самых различных фильм: «Мать», «Броненосец Потемкин», «Октябрь», «Конец Санкт-Петербурга» и т. д. Использованы приемы и материалы, уже показанные нам в фильме Э. Шуб «Трехсотлетие дома Романовых». Использованы и отдельные новые документальные материалы.

Все это механически связано с судьбою пастуха Ивана (актер Баталов). Выглядит картина жалко, схематично. Отдельные политические положения иллюстрируются надписями и кадрами. Все это озвучено очень бесвкусной, местами грубой вульгарной музыкой. Фильма «Жизнь Ивана» является образцом плохой и ненужной «документальной» халтуры, диссонирующей с общим качеством продукции, характеризующей рост советского кино.

Каковы же общие стилевые контуры кинематографии юбилейного года?

Советская кинематография, встав в общий ряд советских искусств, стремится правдиво раскрыть нашу жизнь и историческую действительность.

Советская кинематография стремится создать жизнеутверждающее искусство. Эту основную задачу советское киноискусство стремится решать путем создания типичных героев своих кинофильм. Герой советской кинематографии — социальный человек, полный жизни, радостного и бодрого жизнеощущения. Но это не «бодрячок», а участник волнующих и трагических положений, не чуждый лично трагических и лично драматических переживаний. Однако каждое такое положение лишь закаляет советского героя, делает его более стойким и при этом обязательно реалистически относящимся к жизни. Советскому герою не чужд острый юмор, как не чужда ему и теплая лирика. Советский герой бывает суров, но он умеет и смеяться и плакать. Советский герой, являясь представителем реализма, во всех своих поступках бывает и романтичен, поскольку видит свое прекрасное завтра. Совет-

«Заключенные». Арт. Н. Михайловская в роли Соньки. Произв. Востокфильм. Реж. Е. Червяков, опер. С. Беляев

ский герой — это человек будущего. Он чуткий, отзывчивый человек. Он переживает жизнь своего завода, своего района, своей родины как личную жизнь. Но он также остро переживает радость и горе своих близких друзей. Советский герой самоотвержен и героичен. Однако его самоотверженность полна революционной целесообразности. Советский герой обаятелен своей простотой. Он может вызывать смех, попадая в комические положения. Однако советский герой даже в смешных положениях не теряет своей обаятельности, всеми своими действиями, мыслями поступками он располагает к себе, заставляет себя любить, вызывает стремление ему подражать.

«Аэроград». Арт. Шагайда в роли Глушака. Произв. Моск. Кинокомбината. Реж. А. Довженко

Такого героя советская кинематография создавала в борьбе самых различных творческих направлений.

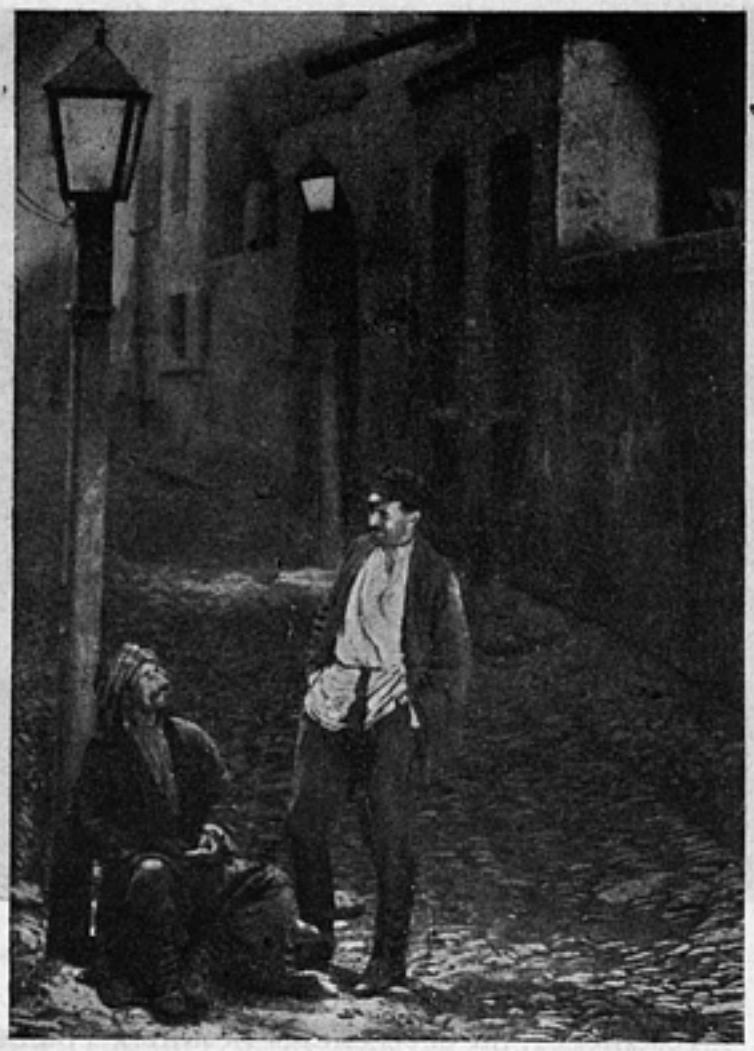
Значительные успехи в этом направлении советская кинематография имеет на протяжении всего пути своего развития. Нужно только проследить основную тенденцию развития советской кинематографии по таким исключительным фильмам, как «Броненосец Потемкин», «Мать», «Старое и новое», «Потомок Чингис-хана», «Арсенал», «СВД», «Обломок империи», «Земля», «Одна», «Златые горы», «Дела и люди», «Встречный», «Иван», чтобы понять — как советская кинематография, освобождаясь от тенденции смазать, стушевать героя, заменить героя массой, пришла к утверждению социального героя, вбирающего в себя все типические черты нашей жизни борьбы нашей героической эпохи. Там, где стоит задача — раскрыть активное проявление лучших сторон человечества,— там неминуемо должен быть показан во весь рост человек — герой и выразитель этих лучших сторон.

Образ в искусстве является частным выражением общего стиля искусства. Создавать стиль социалистического реализма—это значит в первую очередь создавать образ героев социалистического строительства, исторической борьбы рабочего класса, отражающие в себе все лучшее и типичное, носителем чего является пролетариат — борец и строитель новой жизни.

«Заключенные». Арт. М. Астангов в роли Кости-Капитана. Произв. Востокфильм. Реж. Е. Червяков, опер. С. Беляев

Осознав правильность этого положения, художники советской кинематографии к юбилейному году добились серьезнейших достижений в становлении реалистического киноискусства. Однако, осознав это принципиальное положение, нужно делать из него и дальнейшие логические выводы. Нужно понять, что проблема образа, проблема героя является основным звеном роста и становления нашего искусства. Правильно решать эту проблему — значит разрабатывать и внедрять в киноискусство напряженную фабулу и единство сюжета. Это значит — вскрывать характер человека во всех его проявлениях. Неудача таких фильм как «Мечтатель» реж. Марьяна и «Последний маскарад» реж. Чиаурели лежит в том, что правильно осознавая основную творческую задачу советского кинохудожника — дать нашу жизнь, борьбу, действительность в образах героев,— эти художники не сумели раскрыть своих героев в единой взаимосвязи со средой и исторической обстановкой. Герои стали рупором событий, а не вобрали в себя и не отразили в своих характерах и поступках все многообразие событий. Отсюда и своеобразная плакатность и схематизм, нарочитая поза и своеобразная декламация героев этих двух картин. Картина реж. Чиаурели «Последний маскарад», являясь большой и значительной картиной грузинской кинематографии, вместе с тем несет на себе следы ложных традиций эпопейности, примирения эпопейности символического стиля с реализмом. На примере этой картины становится ясным, что правильный путь показа социалистической революции может итти только через утверждение живых образов героев этой революции, только через образы обобщающие, а не образы символизирующие процессы революции. Реальные образы носителей таких черт революции Чиаурели заменил символами этой революции. В результате получился яркий плакат, талантливо сделанная

«Аэроград». Арт. Цой в роли Ван-Лина. Произв. Моск. Кинокомбината. Реж. А. Довженко



Арт. Курд и Матов в фильме «Последний маскарад». Произв. Госкинпрома Грузии Реж. М. Чиаурели, опер. Поликевич

агитка, но реалистическое произведение искусства не получилось.

Тот же недостаток, но в ином стилистическом плане,—в картине «Мечтатели». Герои «Мечтателей»—односторонние выразители определенных форм действительности. Каждый герой у реж. Марьяна есть представитель одной стороны процесса (шкурник, мечтатель, троцкист, оппортунист, сомневающийся интеллигент и т. д.). Такое искусство тяготеет всегда к натурализму. Односторонность образов этого искусства натуралистична. И «Мечтатели» и «Последний маскарад» показательны своим стремлением ответить на задачи, выдвинутые партией перед советским кино. Однако обе эти фильмы показывают нам, как проблема стиля упирается в конкретную творческую работу над образом. Полнота, правдивость, типичность образа — во взаимодействии с правдиво показанной конкретно исторической социальной средой—создают произведения реалистического искусства.

Представителями такого реалистического искусства явились «Встречный», «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне» и др.

Характерно, что в фильмах «Чапаев» и «Юность Максима» советское кино вновь показывает массы. Но здесь уже масса — не фон, а драматургически увязанное с основными героями неразрывноцелое. Режиссеры Васильевы сумели в «Чапаеве» показать батальные сцены боя, по-новому раскрывающие понятие батализма. Четкость и ясность рисунка этих батальных сцен свойственны только реалистическому искусству эпохи строительства социализма.

Наряду с этим основным реалистическим направлением намечается романтическая линия развития советского кино. Контуры этой линии еще не ясны. Основные элементы этого стиля были заложены в «Златых горах», слабо проступали во «Встречном», с некоторой четкостью они выступили сейчас в фильме «Песнь о счастьи» реж. Донского и Легошина. Некоторые элементы этого стиля проступают и в фильме «Частная жизнь Петра Виноградова» по сценарию Л. Славина, реж.

Арт. С. Жоржолиани в роли старшины в комедии «До скорого свидания». Произв. Госкинпрома Грузии. Реж. Г. Макаров, опер. А. Рудой

«Юность Максима». Реж. Л. Трауберг и Г. Козинцев, оператор А. Москвин

Мачерет, и в фильме «Окрыленные люди» реж. Райзмана. Однако достаточно материала для того, чтобы утверждать о силе и полноте этого стиля, мы еще не имеем. Основной стилевой поток художественных фильм идет по линии утверждения реализма. Жизнеутверждением, бодростью, художественной простотой, четкостью и идейной направленностью своих образов киноискусство шаг за шагом подойдет к тому стилю, который мы сможем с полным правом назвать стилем социалистического реализма.

В юбилейный год советская кинематография завершила возведение фундамента этого большого реалистического искусства, борьба за которое шла в течение пятнадцати лет.

Социалистический реализм советского киноискусства восторжествует.

На фото: издания советской кинопрессы, вышедшие с 1926 по 1930 г.

(окончание см. на стр. 93)

партия и кино[1]

(период военного коммунизма и восстановительный)

Н. ЛЕБЕДЕВ

Написать юбилейную статью к пятнадцатилетию советской кинематографии на тему «Партия и кино»—это значит изложить богатейшую историю партии за последние 15 лет и одновременно проследить влияние ее на историю развития советского кино. Ибо нет события в истории партии, которое бы не отзывалось на развитии кино, так же как нет события в истории кино, в котором нельзя было бы отыскать следов тех или иных мероприятий партии.

Написать такую историю — задача явно непосильная при нынешнем состоянии киноведческой науки.

Поэтому мы ограничиваем свою задачу более узкими рамками: рассказать о важнейших партийных мероприятиях, прямо направленных по адресу кино, в первую голову о партийных документах по вопросам кино и о значении их в развитии советской кинематографии.

1

Наша партия, партия большевиков, самая революционная, самая передовая, самая дальновидная из политических партий, когда-либо делавших историю человечества, не могла не обратить на кино с момента выхода его на широкую арену самого пристального внимания. Руководя непримиримой борьбой рабочего класса против капитализма, против мира эксплоатации, насилия и цивилизованного варварства, партия большевиков всегда призывала свой класс к учебе, к овладению всем лучшим, что было создано человечеством в недрах эксплоататорского общества.

> «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство». (Ленин).

Отсюда, естественно, — внимание к кинематографу, этому замечательному орудию идеологического производства, в котором переплелись одновременно наука и экономика, техника и искусство.

Еще задолго до Октябрьской революции, еще в детские годы кино, когда мало кто мог предвидеть — во что вырастет этот дешевый ярмарочный аттракцион, — гениальный ум Ленина сумел рассмотреть и оценить его замечательные возможности.

В воспоминаниях Н. К. Крупской и В. Д. Бонч-Бруевича неоднократно встречаются упоминания о том, как в период эмиграции между 1906—1917 годами Владимир Ильич любил посещать кино и активно интересовался им.

В статье «Ленин и кино» Бонч-Бруевич рассказывает об одной из бесед с Лениным о кино, относящейся к 1907 году. Уже тогда Владимир Ильич сумел

[1] Глава из статьи «Партия и кино», печатающейся полностью в сборнике ГУКФа, посвященном 15-летию советской кинематографии

в нескольких словах сформулировать отношение рабочего класса к буржуазному кино, с одной стороны, и к тем возможностям, которые откроются перед кинематографом в условиях социализма, — с другой.

> «В. И.,— пишет Бонч-Бруевич,— стал проводить мысль, что кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше вреда, чем пользы, нередко развращая массу отвратительным содержанием пьес» и что «когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс»[1].

В 1907 году мысль об использовании кинематографа в качестве орудия просвещения масс могла рассматриваться лишь как более или менее отдаленная перспектива, как возможность, для реализации которой необходимо такое существенное условие, как переход орудий кинопроизводства в руки рабочего класса.

Октябрьская революция создала это условие. Рабочий класс шестой части мира овладел всеми орудиями производства и в том числе орудиями кинопроизводства. Партия большевиков завоевала реальную возможность активного использования кино. И собственно только с этого момента можно говорить о кинополитике нашей партии.

Первые шаги политики партии в кино после Октябрьской революции вытекали из общепринципиальной установки партийной программы:

> «...Необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплоатации их труда и находящиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплоататоров»[2].

Для реализации этого принципа в области кино необходимо было прежде всего создать специальные советские киноорганы, способные проводить мероприятия партии. Впервые в декабре 1917 года организованы подотделы кино НКПроса в Петрограде и кинокомиссии при Совете рабочих депутатов в Москве.

На эти учреждения и легли обязанности по установлению наблюдения и контроля за частными кинопредприятиями, по учету материальных ресурсов этих предприятий — фильм, сырой пленки и т. д.

Однако этих чисто-административных мероприятий было недостаточно для превращения кино в оружие революции. Ни имевшиеся в прокате фильмы, ни целеустремленность владельцев кинотеатров никак не могли отвечать идеологическим требованиям, поставленным перед кино рабочим классом. Нужно было приступить к созданию своей, с о в е т с к о й кинематографии.

В марте 1918 года был организован кинокомитет при НКПросе, к которому перешли московские и петроградские кинопредприятия бывшего Скобелевского просветительного комитета, находившегося в руках меньшевиков. Кинокомитетом была развернута довольно значительная работа по приобретению и прокату фильм, создана сеть кинотеатров, начата постановка первых советских лент («Уплотнение» по сценарию А. В. Луначарского и др.).

Однако начавшаяся вскоре блокада и невозможность получения пленки из-за границы сразу же затормозили эту работу. Частные кинопредприниматели свои запасы пленки припрятали. Исчезновение пленки плюс сознательный саботаж владельцев киноателье повлекли за собой почти полное прекращение производства фильм. Прокатчики поспешили припрятать лучшие картины. Началось массовое закрытие кинотеатров. Владельцы кинематографических фирм и часть творческой интеллигенции кино под разными предлогами эмигрировали на юг, в петлюровскую Украину, в Крым, затем — после разгрома белых — в Турцию и Германию. Местным советам пришлось прибегнуть к муниципализации закрывшихся кинотеатров и к открытию их своими средствами.

Таким образом «кинематографическая» буржуазия сама ускорила фактический переход значительной части кинопредприятий в руки организаций рабочего класса.

Этот стихийный переход оформляется в общегосударственном масштабе декретом Совета народных комиссаров от 27 августа 1919 года, объявившим общую национализацию всего фото-кинодела.

---

[1] Вл. Бонч-Бруевич — «Ленин и кино», «Кинофронт» № 13—14, 1927

[2] Программа ВКП(б), 10 § 12. Принятый вместе со всей новой программой только на VIII съезде партии (в марте 1919 года) пункт этот, как вытекающий из основных партийных установок, проводился на практике уже задолго до своего официального включения в программу

1919 г. Москва. В. И. Ленин на первомайской демонстрации на Красной площади

Однако к моменту издания декрета это дело было так основательно разрушено саботажем кинопредпринимателей, блокадой и интервенцией, что в руки созданного для руководства кинематографией Всероссийского фото-кино-отдела НКПроса фактически перешли не предприятия, а только помещения, в которых они до того работали: кинотеатрельe, покинутые творческими работниками, прокатные конторы с остатками рваных лент, бездействующие кинотеатры.

Разумеется ни о каких крупных мероприятиях по восстановлению кинопроизводства в ближайшие за изданием декрета годы, период наивысшего военного напряжения и жесточайшей экономической разрухи, нечего было и думать.

Политика партии в кино в период 1919—1921 годов сводилась к одному— максимально использовать оставшиеся киноресурсы для нужд агитации и пропаганды и в первую очередь для обслуживания фронта.

В этот период положено начало организации киносеансов на городских площадях, сконструированы первые автокиноустановки, созданы киновагоны в составе агитпартпоездов ВЦИК и т. д.

В области производства главное внимание было сосредоточено на кинохронике. Снимались важнейшие политические события в Москве, Ленинграде, на военных фронтах. Из крупнейших съемок того времени нужно отметить съемки Второго конгресса Коминтерна, Съезда народов Востока в Баку, ценнейшие кинопортреты Ленина.

Кроме кинохроники было поставлено несколько короткометражных «агиток». О характере их можно судить по названиям: «Красный фронт», «Все под ружье», «Да здравствует рабоче-крестьянская Красная армия», «Чините паровозы», «Засевайте поля», «Победа Мая», «Серп и молот» и т. д.

Нужно отметить, что к этому же периоду относятся первые директивы Ленина об использовании кино для целей производственной пропаганды.

25 января 1920 года по докладу т. Гурова об итогах работы, проделанной агитационно-инструкторскими поездами ВЦИК, Владимир Ильич дает директиву:

> «...2) Изготовить через кинокомитет производственные (показывающие разные отрасли производства) сельскохозяйственные, промышленные, антирелигиозные и научные киноленты...» [1]

[1] Цитирую по книге Н. К. Крупской— «Ленин и культура», стр. 257, 1934

Сделанная согласно этим указаниям первая советская производственная фильма (по гидроторфу) была просмотрена В. И., получила его одобрение и явилась толчком к проведению ряда мероприятий по развитию гидроторфа, в частности послужила поводом к постановке серии фильм на эту тему. [1]

Необходимо отметить, что мысль об использовании кино для целей производственной пропаганды встречается в высказываниях Ленина неоднократно. В известном черновом наброске тезисов о производственной пропаганде имеется следующий пункт:

> «... Более широкое и систематическое использование фильмы для производственной пропаганды. Совместная работа с Киноотделом...» [1]

Это свидетельствует о том огромном значении, которое придавал В. И. кинематографу, как орудию учебы.

Однако реализация в сколько-нибудь значительных масштабах ленинских директив о производственном кинематографе, в условиях экономической разрухи и отсутствия пленки, была явно невозможна.

Эта возможность появилась с окончанием гражданской войны, с переходом партии от политики военного коммунизма к новой экономической политике.

ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

С переходом к НЭПу общее оживление экономической жизни страны быстро сказалось и в области кино. Допущение капиталистических элементов к торговле и аренде государственных предприятий привлекло значительное число кинодельцов к прокату и кинотеатральному делу. Один за другим начали работать закрывшиеся в период гражданской войны кинотеатры. На экранах появились припрятанные от национализации фильмы. Разными пу-

---

1 В разосланном по директиве Ленина письме на имя тт. Рыкова, Милютина, Радченко и др. (от 28 октября 1920 г.) по вопросу о гидроторфе давалось специальное задание по линии кино:

> «...7) Поручить Киноотделу (НКПроса) поставить очень широко, особ [енно] в Петрограде, Иваново-Вознесенске, Москве и в местностях торфодобывания, кинематограф [ическое] изображение гидравлического способа, с тем, чтобы обязательно читалась при этом краткая популярная гидровка (просить т. Сосновского редактировать), объясняющая гигантское значение механизации торфодобывания и электрификации».

Через несколько месяцев В. И. снова возвращается к этому вопросу. В специальном письме на имя А. В. Луначарского (от 3 апреля 1921 г.) Ленин в числе других дает следующую директиву Наркомпросу:

> «... 2) Поручить Киноотделу в течение мая снять 12 лент под руководством Главторфа, торфодобычи (для России, для Украины, Урала, Белоруссии и Сибири)...»

1 В. И. Ленин. Соч. т. XXV, стр. 479

Продолжение

Первая русская пленка

Комиссия по организации фото-кинопроизводства на заводах ВСНХ выяснила, что НА НЕКОТОРЫХ РУССКИХ ЗАВОДАХ УЖЕ ИЗГОТОВЛЕНА НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА, НАД КОТОРОЙ ВПЕРВЫЕ ПРОИЗВОДЯТСЯ У НАС ПРОБНЫЕ ИСПЫТАНИЯ.

| газ. „Кино“ № 11 (91), 1925 |

Париж премирует советских режиссеров

...на выставке декоративных искусств в Париже получили награды: режиссер Межрабпом-Руси Я. А. Протазанов—почетный диплом (2-я награда), режиссер Госкино С. М. Эйзенштейн—золотую медаль (3-я награда), режиссер Пролеткино Д. Бассалыго — золотую медаль (3-я награда) и кинок Д. Вертов—серебряную медаль (4-я награда) [1].

| газ. „Кино“ № 35 (115), 1925 |

★ ★ ★

В вопросе о сценарии и режиссере — воздерживаюсь. Работа оператора удовлетворительная.

Л. КУЛЕШОВ

| ответ на анкету, о фильме „Броненосец Потемкин“. Журн. АРК № 2 (14), 1926 |

1 На выставку были посланы только фото и рекламный материал из фильм: „Аэлита“ Я. Протазанова, „Стачка“ С. Эйзенштейна, „Из искры пламя“ Д. Бассалыго и „Кинонравда“ Д. Вертова

★ ★ ★

«...Мне пришлось видеть вскоре после этого почти параллельно несколько заграничных фильм: «Цирковые близнецы», где играют такие премьеры немецкого кино, как Краус и Рихтер, «Скандал в обществе» с очень интересной актрисой Свенсон, производства знаменитого Парамоунт, «Проходящие тени» с нашими эмигрантами Мозжухиным и Лисенко. Но какое же это убожество! Но как же можно сравнивать эту пошлейшую ерунду, ерунду по замыслу, ерунду по общему исполнению, которую спасают блеском одного или двух персонажей! Как можно сравнить эту дребедень с завоеваниями

тями начали просачиваться из-за границы новые немецкие, а потом и американские картины.

Перестраиваются и государственные киноорганизации. В 1922 году создается ряд хозрасчетных кинопредприятий на правах трестов: Госпрокат при ВФКО НКПроса, прокатная и кинотеатральная контора «Кино-Москва» при Моссовете, «Севзапкино» — в Ленинграде, которые быстро развивают значительную прокатную и театральную деятельность.

Но эти успехи еще базируются на использовании буржуазного кинорепертуара. Было бы разумеется нелепостью отказаться от этого использования, закрыть кинотеатры и ждать, когда мы настолько разбогатеем, чтобы широко поставить собственное производство фильм. Это было бы нелепостью как с экономической стороны (уничтожение источника государственного дохода), так и потому, что это лишило бы многомиллионные массы трудящихся наиболее доступных форм развлечения.

Задача партии заключалась, во-первых, в том, чтобы свести к минимуму идеологический вред от буржуазных фильм, и, во-вторых, извлечь максимальную пользу для советского государства.

Политика партии в кино в новых условиях была сформулирована Владимиром Ильичом в его известной директиве Наркомпросу (от 27 января 1922 г.), переданной в форме официального письма Замнаркомпроса т. Литкенсу от управделами Совнаркома т. Горбунова (письмо было составлено на основании точной записи слов Ленина).

Приводим письмо полностью, за исключением последнего абзаца, касающегося чисто-организационных вопросов, не имеющих принципиального значения.

«*НАРКОМПРОС*
тов. *ЛИТКЕНС.*

Сообщаю вам для руководства директиву Владимира Ильича по киноделу:

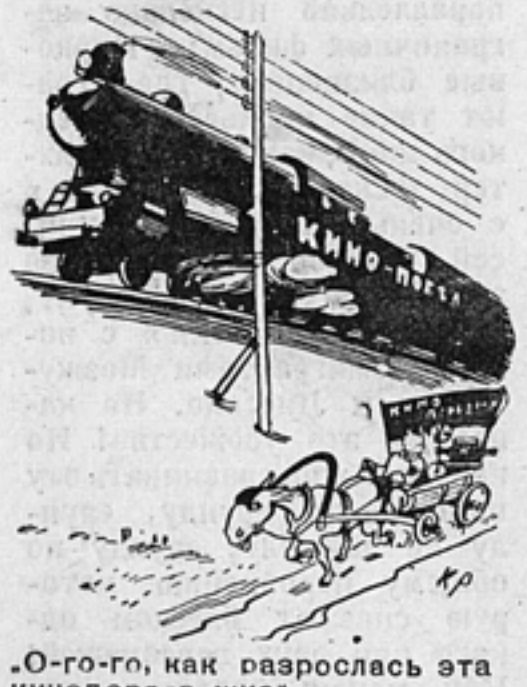
НКПрос должен организовать наблюдение за всеми представлениями и систематизировать это дело. Все ленты, которые демонстрируются в РСФСР, должны быть зарегистрированы и занумерованы в НКПросе. Для каждой программы кинопредставления должна быть установлена определенная п р о п о р ц и я:

а) увеселительные картины, специально для реклам и дохода (конечно без похабщины и контрреволюции) и

б) под фирмой «Из жизни народов всех стран» — картины специально пропагандистского содержания, как-то: колониальная политика Англии и Индии, работа Лиги наций, голодающие в Берлине и т. д. и т. д.

Нужно показывать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями. Добиться, чтобы кинотеатры, находящиеся в частных руках, давали бы достаточно дохода государству в виде аренды. Предоставить право предпринимателям увеличивать число номеров и вводить новые

Союзкино совместно с НКПС оборудовали кинопоезд в виде передвижной кинофабрики для обслуживания вопросов ж.-д. транспорта.



„О-го-го, как разрослась эта кинопередвижка"
| газ. „Кино" № 62 (468), 1931 |

советского кино! Как можно усомниться хоть на минуту, что картины, подобные «Процессу о трех миллионах», «Господам Скотининым», «Матери», вызовут опять протяжное эхо восхищения и удивления за границей нашему Союзу.

Прибавьте к этому, что Пудовкин и Рошаль вышли на киноарену внезапно, так сказать, из полной неизвестности, и вы получите впечатление какой-то необычайно плодородной почвы, на которой растут и растут новые прекрасные цветы, преодолевая все препятствия стихийные, а также происходящие от нашего неуменья, от нашего бюрократизма. Талант, свежесть мысли, разбуженные революцией, огромным всенародным, даже международным заказом идут вперед, чтобы занять законное место впереди всей мировой кинематографии, место, которое одно за другим должны будут занять и все остальные ветви нашей культуры. Театр наш уже занял такое место, очередь за живописью, музыкой, литературой.

А. ЛУНАЧАРСКИЙ

| газ. „Известия" 10 окт. 1926 г.

Соглашение достигнуто

(беседа с зампред. правления Совкино М. П. Ефремовым)

Совкино с первых дней возникновения предлагало ВУФКУ, как и Госкинпро-

1919 г. Западный фронт. Минск. М. И. Калинин и бывш. пред. Кинокомитета П. И. Воеводин на фронте

но с непременной цензурой НКПроса и при условии сохранения пропорции между увеселительными картинами и картинами пропагандистского характера под названием «Из жизни народов всех стран», с тем, чтобы промышленники были заинтересованы в создании и производстве новых картин. Им должна быть в этих рамках дана широкая инициатива. Картины пропагандистского характера нужно давать на проверку старым марксистам и литераторам, чтобы у нас не повторялись не раз происходившие печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей. Специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна...»

Гениальность этой директивы в том, что она в немногих строках намечает политическую линию картин в кино на значительный отрезок времени вперед, охватывая при этом все важнейшие проблемы киностроительства:

1) директива намечает организацию и содержание работы советской цензуры фильм (созданной в следующем, 1923, году в виде Главреперткома НКПроса);

2) она определяет цели и задачи использования буржуазных «увеселительных» фильм;

3) она определяет рамки допустимости этих картин;

4) директива намечает первоочередную тематику советского кинопроизводства;

му Грузии, ЗАКЛЮЧИТЬ ДОГОВОРА НА ВЗАИМНЫЙ ПЕРЕПРОКАТ ФИЛЬМ СОВЕТСКОГО ПРОИЗВОДСТВА на началах полной взаимности... ВУФКУ ЖЕ ДО СИХ ПОР НА ТАКИЕ УСЛОВИЯ НЕ СОГЛАШАЛОСЬ, И ТОЛЬКО В САМЫЕ ПОСЛЕДНИЕ ДНИ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ВУФКУ В МОСКВЕ ВЫРАЗИЛ ЖЕЛАНИЕ ПОДПИСАТЬ ТАКОЙ ДОГОВОР.

В настоящее время договор составлен и надлежит его только подписать. ДЕЛО ТЕПЕРЬ ЗА ВУФКУ.

М. П. ЕФРЕМОВ

| газ. „Кино“ № 8 (180), 1927 |

„Десять лет и кино“

...В 1917 году 25 октября (7 ноября) началась великая Октябрьская революция.

4 марта 1918 года был установлен рабочий контроль на кинопредприятиях Москвы. 19 марта того же года Народный комиссариат просвещения постановил национализировать Скобелевский просветительный комитет.

10 дней революции потрясли мир. Революция смела отрыжку русского капитализма—Временное правительство. Она погребла царскую плутократию и бюрократию. Она подняла к борьбе широкие пласты пролетариата и разбудила его творческую инициативу. Но понадобилось 150 дней для того только, чтобы организовать рабочий контроль на кинопредприятиях, приступить к национализации кинопромышленности.

В октябре 1917 года мы получили от русского капитализма полуразвалившиеся за время войны фабрики, шахты и заводы. В продолжение полугода после национализации банков, земли и промышленности Ханжонков, Ермольев, Харитоньев и К⁰ еще продолжали распоряжаться на своих кинофабриках, что-то снимали и как-то изворачивались. Летом 1918 года они выехали в «экспедицию» в Крым на «натурные

5) поскольку экраны не могли обойтись без буржуазных «увеселительных» картин, директива требует установления в каждом сеансе определенной пропорции между этими картинами и картинами пропагандистского содержания;

6) она обращает внимание на пропагандистскую роль фотографии, возможности использования которой в фойе кинотеатров чрезвычайно велики;

7) директива дает четкую политическую установку в отношении капиталистических элементов, работающих в кино: кинотеатры, находящиеся в аренде у частных предпринимателей, должны давать достаточный доход государству; жестко́е проведение принципа «пропорции» должно стимулировать предпринимателей к производству фильм «пропагандистского характера», то есть к расширению производства собственно советских картин;

8) директива указывает на необходимость привлечения в качестве консультантов при постановке советских фильм «старых марксистов и литераторов»; наконец

9) директива специально обращает внимание на важность организации кинотеатров в деревне и на Востоке.

Насколько велико значение этой директивы, можно судить уже по тому, что значительная часть ленинских указаний до сих пор сохранила свою актуальность.

Вскоре после отправки директивного письма в НКПрос, оно было дополнено устными указаниями Владимира Ильича А. В. Луначарскому в их беседе по вопросам кино. В своей брошюре «Кино на Западе и у нас» т. Луначарский следующим образом излагает содержание этих указаний:

«...В своих беседах со мной он неоднократно касался вопросов кино и указывал на то, что кинопродукция должна быть сохранена в руках государства, что ее содержание должно определяться агитационно-пропагандистскими органами правительства и наркомпросами соответственных республик. При этом надо стремиться главным образом к трем целям. Первая — широкоосведомительная хроника, которая подбиралась бы соответственным образом, то есть была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты. Кино, по мнению Владимира Ильича, должно кроме того приобрести характер опять - таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники. Наконец не менее, а, пожалуй, и более важной считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что́ они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обадривающего, так и в том, что́ они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и заграничных стран».

съемки». Захватили ценную аппаратуру, запасы пленки и ...очутились в стане белых за границей, в эмиграции.

Таким образом к моменту национализации кинопромышленности, к началу распространения нашего влияния на кинематографию мы имели фабрики, умышленно разрушенные хозяйчиками, отсутствие сырья (пленки), переход фондов кинокартин в частные руки, разгул спекулятивного делячества киноторгашей и кинотеатры в руках их собственников. Только 27 августа 1919 года был опубликован общий декрет о национализации всех театров и фабрик. Только с этого времени кинотеатры переходят в ведение Советов...

К. ЮКОВ

| из статьи „Десять лет и кино". Журн. „Кино-фронт" № 11—12, 1927 |

...Чувствуется при просмотре фильмы « Октябрь », что зародилось у нас, оформляется уже новое искусство—искусство, отображающее жизнь масс, их переживания. У этого искусства колоссальное будущее. Фильма « Октябрь »—кусок этого искусства будущего. В нем много прекрасного...

Н. КРУПСКАЯ

| газ. „Кино" № 12 (236), 1928 |

Социальный подход

„Нефотогеничность" деревни есть больше предрассудок режиссера - горожанина, любящего фотогению фрака и крахмальной манишки".
(Из статьи „Кино-журнала АРК")

КРЕСТЬЯНИН: Что же вы петуха моего снимаете, а меня нет?

РЕЖИССЕР: Ничего не поделаешь, товарищ,—уж больно вы не фотогеничны...

| газ. „Кино" № 5 (73), 1925 |

«Товарищ Абрам» — агитка 1919 г. Реж. А. Разумный

Письмо Литкенсу и устные указания Луначарскому явились той программой, которая легла в основу политики партии в кино на протяжении всего восстановительного периода, а в значительной своей части и за ее пределами.

В целях борьбы с центробежными тенденциями со стороны многочисленных прокатных киноорганизаций как государственных, так и особенно частных, постановлением Совнаркома (от 19 декабря 1922 г.) создается Центральное государственное фото-кинопредприятие НКПроса (Госкино) с передачей ему монополии проката.

С этого момента все кинопредприятия получают право проката фильм только по специальному договору с Госкино, определяющему объем прокатных операций и обусловливающему определенное процентное отчисление с оборота в доход Госкино. Кинопредприятия, производящие фильмы, получили при этом определенные льготы. Этим мероприятием были созданы предпосылки: 1) к упорядочению прокатного дела, 2) к накоплению средств в Госкино для производства фильм, 3) к началу производства фильм кинопредприятиями, до сих пор увлекавшимися исключительно прокатом.

Другой формой мобилизации средств для производства явилось создание

Учредительному собранию Общества друзей кино

...Кинематограф может и должен стать могучим орудием культурного подъема нашей рабоче-крестьянской страны. Мы отсталы, некультурны, неграмотны, но мы поставлены перед труднейшей задачей — в короткий срок стать самой передовой, самой культурной, самой грамотной страной... Кино и радио помогут скорейшему преодолению нашей некультурности.

Ф. ДЗЕРЖИНСКИЙ

| из исторического письма первого председателя ЦС ОДСК тов. Ф. Э. Дзержинского. Газ. „Кино“ № 47, 1928 |

Кинематография на помощь индустриализации

Индустриализация выдвигает актуальную задачу — повысить квалификацию и создать новые кадры рабочих, среднего и высшего технического персонала. Создание учебно-методических фильм по различным отраслям техники для школ фабрично-заводского ученичества, техникумов и втузов может значительно ускорить и упростить работу в этом направлении.

...К делу создания индустриальных кинофильм должны быть привлечены широкие круги работников промышленности, которые должны применить свой технический и научный опыт как в создании планов киноорганизаций по индустриальным фильмам, так и в процессе постановки фильм.

В. КУЙБЫШЕВ

| газ. „Кино“ № 58, 1928 |

Будущее звуковой фильмы

... 2. Звук—обоюдоострое изобретение, — и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьше-

акционерного общества Пролеткино, в члены - учредители которого входят ВЦСПС, МГСПС, ЦК крупнейших индустриальных союзов, ПУР, Промбанк и т. д. Все эти мероприятия дают значительный толчок развитию советской кинематографии, особенно в отношении производства фильм.

Начиная с 1922 года, наряду с хроникой и производственными картинами появляются первые советские художественные фильмы. Уже в 1922—23 годах Севзапкино выпускает целый ряд фильм: «Скорбь бесконечная», «Чудотворец», «Отец Серафим», «Комедиантка», «Красный командир» и др.

В конце 1923 года Госкино ставит свою первую картину «На крыльях ввысь». В этом же году Пролеткино выпускает ленты: «Комбриг Иванов» и «Борьба за ультиматум». Ряд фильм выпускают сорганизовавшиеся в это время в Москве и Ленинграде на кооперативных началах производственные киноколлективы. Таковы фильмы: «Страна солнцевеющая», «Доля ты русская — долюшка женская» и др.

Приступают к выпуску фильм созданные партией киноорганизации союзных республик: Всеукраинское фото-кино-управление (ВУФКУ) ставит «Призрак бродит по Европе» и др., Госкинпром Грузии выпускает «Убийство генерала Грязнова» и «Красные дьяволята».

Параллельно с развитием производства идет быстрое расширение киносети. Открываются новые и новые десятки кинотеатров. Разворачивается массовая кинофикация рабочих клубов. Начинается процесс кинофикации деревни, до революции не видевшей проекционного киноаппарата.

Однако общее состояние кинематографии было далеким от благополучия.

В эти годы с особенной четкостью обнаружились «ножницы» между количественным ростом кинодела (числом киноустановок, посещаемости и т. д.) и идейным и художественным качеством кинорепертуара; между объемом киноработы и ее материальными ресурсами; между сложностью и ответственностью этой работы и слабостью кадров.

XII съезд партии (происходивший 17—25 апреля 1923 г.) характеризует кино этого периода:

> «...За время новой экономической политики число кино и их пропускная способность возросли в огромной мере. Поскольку кино пользуется или старой русской картиной или картинами западно - европейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс. Необходимо развить кинематографическое производство в России как при помощи специальных ассигнований правительства, так и путем привлечения частного (иностранного и русского) капитала при условии полного обеспечения идейного руководства и контроля со стороны государства и партии. Ввиду огромного воспитательного, агитационного значения кино, необходи

го сопротивления, то есть по линии удовлетворения любопытства.

В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть говорящих фильм.

Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую «иллюзию» говорящих людей, звучащих предметов и т. д.

Первый период сенсаций не повредит развитию нового искусства, но страшен период второй, который наступит вместе с увяданием девственности и чистоты первого восприятия новых фактурных возможностей, а взамен этого утвердит эпоху автоматического использования его для «высоко-культурных драм» и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка. Так использованный звук будет уничтожать культуру монтажа.

... 3. Только КОНТРАПУНКТИЧЕСКОЕ использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования.

ПЕРВЫЕ ОПЫТНЫЕ РАБОТЫ СО ЗВУКОМ ДОЛЖНЫ БЫТЬ НАПРАВЛЕНЫ В СТОРОНУ ЕГО РЕЗКОГО НЕСОВПАДЕНИЯ СО ЗРИТЕЛЬНЫМИ ОБРАЗАМИ.

... 5. КОНТРАПУНКТИЧЕСКИЙ МЕТОД построения звуковой фильмы не только не ослабляет ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОСТЬ кино, но доведет его значение до небывалой еще мощности и культурной высоты...

| из заявки реж. С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова, „Совет. экран“ № 32, 1928 |

... И слышать

Звуковое кино несомненно создаст очень много нового и неожиданного в развитии кинематографии.

Продолжение см. на стр. 56

«Комбриг Иванов». Произв. Пролеткино 1922 г. Реж. и опер. А. Разумный

мо дать кинематографическому делу как коммунистов, работавших по кинематографии до революции, так и хозяйственников, могущих поставить дело на основах хозяйственного расчета, с одной стороны, и возможно полного обслуживания масс—с другой.

Особое внимание ЦК съезд обращает на усиление руководящего состава Госкино. Это усиление съезд предлагает осуществить в кратчайший срок.

Съезд обращает внимание также на необходимость оказания содействия и Пролеткино в его работе по созданию производственных и революционных фильм». [1]

Эта резолюция была п е р в ы м официальным партийным документом, принятым верховным органом нашей партии по вопросам кино.

Вторым документом явилась принятая через год резолюция XIII съезда партии.

Период между XII и XIII съездами в области кино характеризуется серьезными организационными неполадками. Отсутствие прочной материальной базы при бурном росте объема работы держит киноорганизации в состоянии финансового напряжения, толкающего их в сторону нездорового коммерческого уклона. Слабость практического руководства киноделом со стороны НКПроса и Госкино приводит к организационной неразберихе и перманентной борьбе между отдельными киноорганизациями.

Недостатки в области идеологического руководства и частичная засоренность рядов киноработников поддающимися влиянию классово-враждебных элементов влекут за собой выпуск на экраны идейно и художественно неприемлемых фильм и забвение интересов клубной, красноармейской и деревенской киноаудитории. Чрезвычайно остро встает вопрос о руководящих кадрах.

На всех этих явлениях и останавливается XIII съезд партии (май 1924 г.) в специальном разделе резолюции об агитпропработе. Приводим раздел полностью:

«1) Кино должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации. Необходимо привлечь к этому внимание широких пролетарских масс, партийных и профессиональных организаций. До сих пор не удалось подойти вплотную к надлежащему использованию кино и овладеть им. Препятствием к этому являлось отсутствие достаточной материальной базы у существующих киноорганизаций (в виде оборотного капитала), неналаженность их отношений между собой, недостатки в области идеологического руководства и недостаток работников.

2) Съезд считает необходимым объединение существующих киноорганизаций на основе сохранения монополии проката в каждой республике. Эти меры поведут к устранению трений и конфликтов, серьезно тормозивших и дезорганизовавших работу, и сделают возможным рациональное использование средств.

3) Неокрепшее киноделo нуждается в материальном содействии, в понижении налогов и пошлин.

[1] Резолюция была принята без обсуждения на последнем заседании съезда 25/IV для окончательного обсуждения и принятия ее новым составом ЦК

4) На этой материальной и организационной основе необходимо шире, чем до сих пор, снабжать рабочие районы и красноармейские клубы агитационной, научной и художественной фильмой и поставить реально задачу обслуживания деревни кинопередвижками.

5) Для направления производственной деятельности киноорганизаций в русло, максимально обеспечивающее рабочие, крестьянские и красноармейские массы здоровым киноматериалом, а также для обеспечения более срочного и систематического контроля и руководства идеологической стороны дела признать необходимым создание при наркомпросах РСФСР, УССР, БССР и ЗСФСР специального органа в составе представителя агитпропа ЦК, наркомпроса, профорганов и киноорганизаций.

6) Съезд подтверждает решение XII съезда о необходимости усиления советской кинематографии активными работниками, поручает ЦК в ближайшее же время усилить киноделo достаточным количеством коммунистов — крупных опытных хозяйственников, идеологически выдержанных работников — и совместно с ЦКК и РКИ произвести проверку личного состава работников кино».

Резолюция эта сыграла огромную роль в развитии советской кинематографии, разрешив целый ряд вопросов кинostроительства. Она явилась отправным моментом, с которого начинается усиление внимания к кино со стороны партийных организаций. Вскоре после съезда при Агитпропе ЦК создается специальная кинокомиссия, существовавшая с 1924 по 1926 год и проделавшая за этот период значительную работу по упорядочению кинодела. Вопросы производства фильм, кинофикации деревни, подготовки кадров, организационные формы киноорганизаций, киноцензура, кинообщественность и целый ряд других находятся на протяжении этих лет под непрестанным наблюдением и руководством Кинокомиссии ЦК.

И эта помощь со стороны ЦК дает огромные положительные результаты.

Объединение всех прокатных организаций на территории РСФСР в единое акционерное общество Совкино (май 1924 г.) упорядочивает наконец прокатное дело и кладет предел распылению доходов, получаемых от проката. Укрепляются руководящие кадры кинематографии.

Разворачивается массовая кинофикация деревни путем льготного распространения передвижной кинопроекционной аппаратуры. Вводится специальный льготный тариф для деревенского и клубного проката, а также для проката агитационных и научно-популярных фильм («культурфильм»).

Разворачивают работу кинообщественные организации: Ассоциация революционной кинематографии (АРК), объединившая вокруг себя лучшие творческие силы советской кинематографии, и массовое Общество друзей советского кино (ОДСК).

Значительное внимание вопросам кино начинает уделять ЦО партии «Правда».

Создается целая серия периодических киноизданий: газеты «Кино» — в Москве и Ленинграде, журналы «Пролеткино», «АРК», «Советское кино», «Советский экран» и др. Организуется специализированное издательство кинолитературы («Кинопечать»).

«Красные дьяволята» — приключенческая фильма в 2 сериях 10 частях. Госкинпром Грузии 1923 г. Реж. И. Перестиани, опер. А. Дигменов, сцен. П. Бляхин

1921 г. Баку. Демонстрация в честь с'езда народов Востока

Укрепляются и разворачиваются существующие национальные киноорганизации — ВУФКУ, Госкинпром Грузии и др. — и создаются новые киноорганизации в республиках, до того не имевших собственной кинематографии: в Белоруссии, Азербайджане, Армении, в Средне-Азиатских республиках.

Все это создает благоприятные условия развития важнейшего участка кинематографии — производства фильм. Кинохроника организует ряд периодических изданий: «Киноправду», «Госкинокалендарь», «Совкиножурнал», и одновременно выпускает ряд интересных «документальных» киноочерков: «Киноглаз», «Шагай, Совет» и др. Разворачивается большая работа по постановке учебно-производственных и научно-популярных лент, для чего организуется специальное предприятие «Культкино», выпускающее в год несколько десятков названий по всем отраслям знания.

Но наиболее крупные успехи обнаруживаются в этот период на участке художественной кинематографии.

Правильная художественная политика партии в киноискусстве, базировавшаяся на тех же принципах, которые были сформулированы в известной резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года о художественной литературе, дала свои блестящие результаты. Из года в год наблюдается неуклонный рост количества выпускаемых фильм.

Если в 1922/23 хозяйственном году было выпущено только 12 художественных картин, то в 1923/24—уже 41, в 1924/25—70, в 1925/26—77. Не менее значительны и качественные достижения.

В производство вовлекается ряд молодых талантливых режиссеров, до революции не работавших в кино, и они создают целую серию высокохудожественных кинопроизведений советской тематики. Эти произведения не уступают технически лучшим заграничным образцам и значительно превосходят их по идейной и эмоциональной силе воздействия. В эти годы (1924—1926) появляются первые фильмы Кулешова, ставятся «Стачка» и «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна, «Шестая часть мира» Вертова, «Мать» Пудовкина и др.

И если в первые годы НЭПа заграничные картины почти безраздельно господствуют на наших экранах, то с появлением советских фильм начинается быстрое завоевание экранов советским искусством.

Показанные на экранах Западной Европы лучшие картины этого периода пользуются огромным успехом у передового зрителя и выдвигают молодое советское кино в первые ряды мирового киноискусства.

Примерно к началу 1927 года советская кинематография вместе со всей страной успешно заканчивает свой восстановительный период. (Речь идет, разумеется, только о материально-технической базе; в идейно-классовом отношении мы не восстанавливали, а создавали совершенно новую кинематографию).

Закончился пуск в эксплоатацию всех старых кинотеатров и начата кинофикация клубов и деревни. Целиком загружены все оставшиеся от дореволюционного периода «кинофабрики». Государственные киноорганизации почти полностью вытесняют из кинематографии частный капитал и становятся экономическими хозяевами во всех областях киноработы. Удельный вес фильмы советского производства в прокате достигает 50% валового дохода прокатных организаций.

Перед советской кинематографией встал вопрос о переходе на новую ступень развития: от этапа восстановления к этапу социалистической реконструкции.

В ДНИ ПЯТНАДЦАТИЛЕТИЯ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ БУДЕМ ДЕМОНСТРИРОВАТЬ ЕДИНСТВО СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ КИНОИСКУССТВА НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РОДИНЫ.

ВЫБЕРЕМ В СОВЕТЫ ЛУЧШИХ ЛЮДЕЙ КИНЕМАТОГРАФИИ — АКТИВНЫХ УЧАСТНИКОВ СОВЕТСКОГО КУЛЬТУРНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА!

годы подъема советского кино

Н. ИЕЗУИТОВ

XV конференция ВКП(б), созванная во второй половине 1926 года, констатировала, что «восстановительный период» может считаться в общих чертах законченным. Через год партийный съезд дал директивы по составлению пятилетнего плана народного хозяйства. Минуло первое десятилетие Октябрьской революции. Начался период широкого социалистического наступления по всему фронту в городе и деревне, в промышленности и сельском хозяйстве, философии и науке, в культуре и искусстве. В соответствии с этим получает большой размах культурная революция. Пролетариат начинает быстро расти в культурном и материальном отношении. Наряду с ним крепнет политическое сознание крестьянства. На взрыхленной культурной революцией почве советское искусство обнаруживает особенную жизнеспособность. Оно поднимается на новую ступень, преодолевая схематизм и пролеткультовские тенденции.

В литературе выходит «Разгром» А. Фадеева, вахтанговский театр ставит «Барсукова» Леонова и «Разлом» Лавренева, мейерхольдовский показывает «Рычи, Китай» и «Ревизора», художник Дейнека дает «Оборону Петрограда».

Кинематография тоже не отстает. Годы 1926—1929 являются для нее эпохой подъема. К началу этого периода организационная структура кинопромышленности сложилась в нечто постоянное. Совкино превратилось постепенно в мощную организацию. Межрабпом-Русь, разумеется, не осталась в стороне от общего экономического и художественного развития. А параллельно в Тифлисе, Киеве, Ташкенте и Баку выросли национальные базы кинопромышленности, оборудованные новейшей аппаратурой. Началось капитальное строительство. В ноябре 1927 года была заложена новая фабрика Совкино, а в июне следующего года было приступлено к ее сооружению. Капитальное строительство по предположениям киноруководителей должно было реконструировать кинопромышленность сверху донизу, перестроить организационные и творческие методы ее работы. Но и до перестройки советская кинопромышленность могла уже выпускать такое количество фильм, которое в десять раз превосходило количество фильм, производившихся в первые годы НЭПа. Если в 1922—23 годах в свет вышло всего лишь 12 картин, то в 1926—27 их выпуск возрос до 122. Увеличение выпуска потребовало расширения прокатной сети. К началу 1929 года количество киноустановок увеличилось едва ли не в шесть раз (8 800) по сравнению с тем числом установок,

Арт. Н. Шатерникова в фильме «Черный парус». Кинопьеса в 6 частях, выпуск Совкино 1929 г. Режиссер С. Юткевич, оператор Мартов

каким Совкино располагало к моменту своего образования (1 400) [1].

Одновременно с расширением прокатных операций внутри страны увеличился спрос на советские фильмы за границей. С 1926 года экспорт советских фильм становится регулярным явлением. «Коллежский регистратор», «Крылья холопа», но особенно «Броненосец Потемкин», «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» проложили путь для советской фильмы в Европу и Америку. «Броненосец Потемкин» был в свое время запродан 36 странам. Он совместно с другими нашими фильмами вызвал за границей большой и заслуженный интерес к советской кинематографической культуре, ставшей отныне фактором интернационального значения.

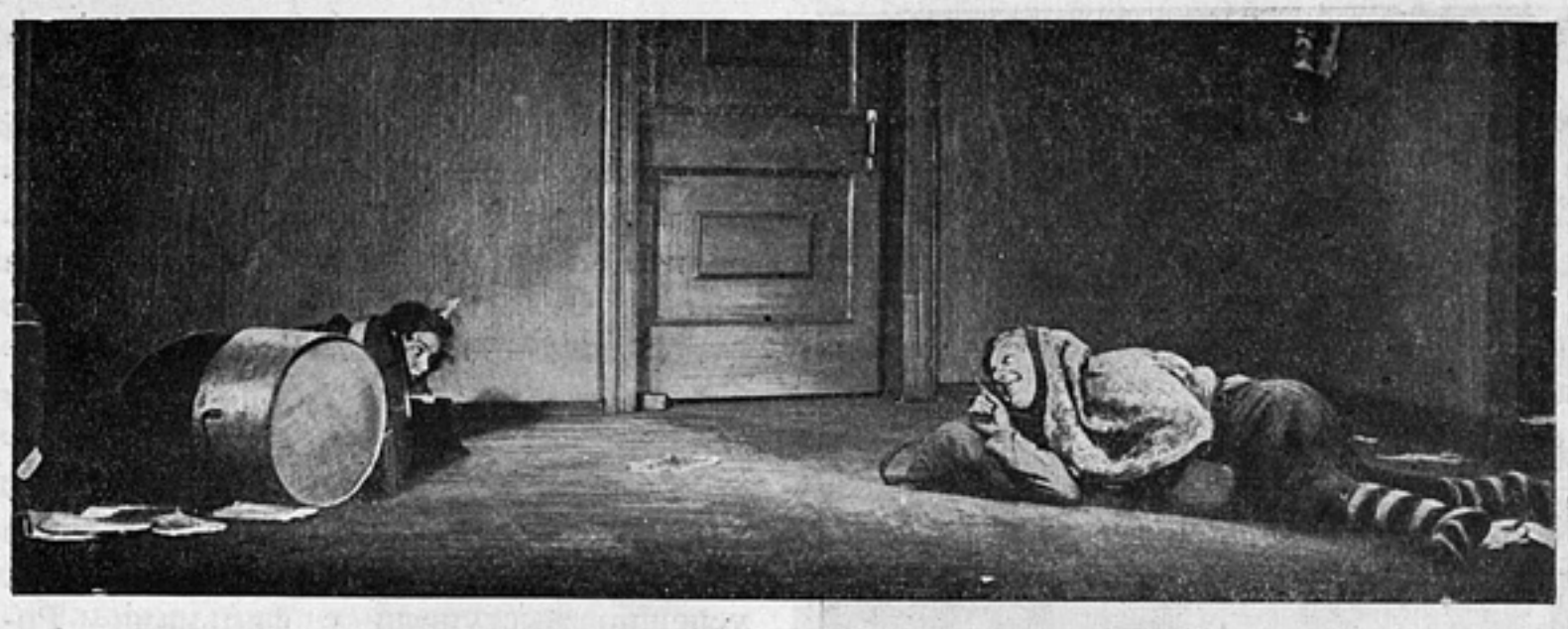
Но значительный материальный успех Совкино имел и обратную сторону. Он вызвал увлечение коммерческой стороной дела в ущерб идейной. Некоторые из руководящих работников Совкино стали утверждать, что Совкино прежде всего — организация коммерческая, извлекающая прибыль из своего производства, и только в конечной цели на нее возложены политико-просветительные функции. В производстве подобные утверждения определилась увеличением исторической тематики постановочных фильм, которые, по мысли прокатчиков, должны были привлечь к себе внимание иностранного зрителя. Хотели ставить картины о Петре I, о леди Гамильтон, о Распутине, о царе Феодоре Иоанновиче, о княжне Таракановой, о Победоносцеве, о Хаджи-Мурате, рассчитывая на мещанский интерес заграницы к русской исторической экзотике. Как оказалось впоследствии, деятели Совкино ошиблись. Славу советскому кино создали не «Поэты и цари», а те фильмы, к которым со стороны некоторых из совкиновских работников было отношение более чем прохладное.

Впрочем, каково бы ни было это отношение, оно не могло остановить идейного роста кинематографии и ее творческих кадров. Среди последних шло размежевание. Одни покидали кинематографическую деятельность, сочтя себя здесь не у места, а иногда помимо собственной воли. Другие в этот период только приходили. Нередко эти другие несли с собой настроения богемы, погоню за легким успехом и материальной наживой. Но с подобными настроениями шла борьба. И борьбу эту вели художники, которых воспитывала революция на новых нормах поведения. Молодые режиссеры считали кинематографию искусством не менее важным, чем искусство, насчитывающее за собой тысячелетия, произвели несомненный перелом в умонастроениях работников. И богема стала изживаться, разумеется, не сразу и не вдруг.

Конечно идейная перестройка творческих работников не могла в эти годы завершиться окончательно по многим причинам. Но она началась. Впереди надвигались испытания, проверка перед лицом новых задач: политических и художественных.

В 1926—1929 годах проверка выразилась в отсеве или устранении с передовых позиций кадров дореволюционных мастеров, конечно не всех, а тех, кто оказался неспособным справиться

[1] Показатели взяты в круглых цифрах



«Девушка с коробкой». Режиссер Б. Барнет

«Парижский сапожник», драма в 6 ч. выпуск Совкино 1927 г. Режиссер Ф. Эрмлер, оператор Михайлов, сценар. Никитин и Леонидов

Сцена в трактире. Арт. Мичурин и Ермакович в фильме «Мой сын», драма в 5 ч. выпуск Совкино 1928 г. Режиссер Е. Червяков, оператор С. Беляев, сценар. В. Турин

Спор в общежитии. Арт. Ф. Никитин и Стухаченко в фильме «Обломок империи». Киноэпопея в 6 ч. выпуск Совкино 1929 г. Режиссер Ф. Эрмлер, оператор Шнейдер, сценар. К. Виноградская и Ф. Эрмлер

с требованиями новой кинематографической культуры. Если в начале НЭПа ведущую роль играли такие режиссеры, как Пантелеев, Чайковский, Барский, Перестиани, Чардынин, Бек-Назаров, Сабинский, Висковский, Ивановский и др., в искусстве которых преобладали театральные принципы, — то в конце восстановительного периода перечисленные работники отошли в сторону и либо укрепились на периферии, либо вовсе ушли из кинематографии. На их место выдвинулась фаланга новых мастеров. Передовые позиции кинематографического фронта заняли: Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Козинцев и Л. Трауберг, искусство которых стало оказывать на подрастающую молодежь неизменное влияние своими новаторскими целями, устремлениями к разработке законов кинематографического искусства.

Было бы однако неправильно подчеркивать ведущую роль мастеров кинорганизаций РСФСР. Фильмы режиссеров, воспитанных в национальных организациях отдельных республик, начинают тоже приобретать всесоюзное

значение. Довженко — самый может быть яркий результат национальной политики СССР. Но Довженко не был исключением. Параллельно с ним оформилось мастерство и других: на Украине — Кавалеридзе и Стабового, в Грузии — Шенгелая и Чиаурели, в Белоруссии — Корша. Что всего важнее, перечисленные художники не были одиночками, они были окружены молодыми киноработниками, из числа коих некоторые займут на следующем этапе кино первые места. В 1926—1929 годах успешно выступили с фильмами Рошаль («Саламандра»), Петров-Бытов («Водоворот»), Барнет («Девушка с коробкой»), Червяков («Мой сын»), Тарич («Крылья холопа»), Тимошенко («Два броневика»), Юткевич («Черный парус»), Эрмлер («Парижский сапожник», «Обломок империи»), Пырьев («Посторонняя женщина»), Роом («Бухта смерти», «Привидение, которое не возвращается»). Одни из них были талантливыми эпигонами кинематографии Эйзенштейна, Пудовкина и фэксов, другие создавали фильмы самостоятельно, чтобы впоследствии раздвинуть границы существовавшего до поры до времени status quo творческих течений и образовать новые школы киноискусства.

А бок о бок с работой передовых художников продолжалось, как и в предыдущую эпоху, производство стандартов, угождавших обывательским вкусам зрителя. При обзоре кинопродукции стандартов этих никак нельзя обойти, ибо они занимали в прокате значительное место, производя соответствующее давление на составление производственных планов.

Эти фильмы подогревали нездоровые

«Бухта смерти», в 7 ч. Выпуск Госкино 1926 г. Режиссер А. Роом, оператор Славинский, сценар. Леонидов

Бояре за едой. Кадр из фильмы «Крылья холопа». Драма в 9 ч. Выпуск Госкино 1926 г. Режиссер Ю. Тарич, оператор Владимирский, сценар. Шилькред

Арт. Гетцке в фильме «Саламандра». Драма в 7 ч. Выпуск Межрабпомфильм и «Прометеус» 1928 г. Режиссер Г. Рошаль, оператор Форестье, сценар. А. Луначарский и Г. Гребнер

Арт. М. Штраух в фильме «Привидение, которое не возвращается», в 7 ч. Выпуск Совкино 1929г. Режиссер А. Роом, оператор Фельдман, сценар. Туркин

интересы к эротике, показывали соблазнительные сцены буржуазного разложения или попросту стремились к голому развлекательству. Они заимствовали сюжеты из буржуазного кино и, перелицовывая, переносили их на советскую почву, приспосабливая их к интересам массы. Давление подобных фильм было настолько ощутительным, что даже такие режиссеры, как Эйзенштейн, и те плохо верили в будущее советского искусства, констатируя с горечью, что это будущее останется пока за фильмами приспособленческими. И было отчего прийти в замешательство, видя шествие по экранам «Третьей Мещанской» и «Предателя» Роома, «Проститутки» Фрейлиха, «Рейса мистера Ллойда» Бассалыго, «Василины» Лопатинского, «Любви под вязами» Макарова, «Солистки его величества» Вернера, «Земли в плену» Оцепа, «За монастырской стеной» — Чардынина, «Победы женщины» — Желябужского, «Пути в Дамаск» — Шеффера, «Яда»— Иванова-Баркова, «Куклы с миллионами» — Комарова.

Между тем при всех кренах в сторону мещанской тематики советское кино шло под знаком «Броненосца Потемкина» и «Матери» — под знаком передовых произведений, а вовсе не под знаком фильмы Комарова, не имевшей к подлинной советской кинематографии никакого отношения. Кстати, некоторые из авторов «коммерческих фильм», например Оцеп, уже давно не работают в Советском союзе. Они бежали за границу, где оказались больше к месту, чем в нашей стране, воодушевленной гигантским строительством.

Итак, нельзя сказать, чтобы в этот период в кино все работали воодушевленные только идеями строительства нового общества. Между деятелями киноискусства шла классовая борьба, которая размежевывала силы борцов и не

«Мать» по повести А. М. Горького, в 7 ч. Выпуск Межрабпом-Русь 1926 г. Режиссер В. Пудовкин, оператор А. Головня, сценар. Н. Зархи

Арт. Барановская и Чувелев в фильме «Конец Санкт-Петербурга». Киноэпопея в 7 ч. Выпуск Межрабпом-Русь 1927 г. Режиссер В. Пудовкин, оператор А. Головня, сценар. Н. Зархи

«Потомок Чингис-хана», киноэпопея в 8 ч. Выпуск Межрабпомфильм 1928 г. Режиссер В. Пудовкин, оператор А. Головня, сценар. И. Брик

только на воодушевленных и не воодушевленных пролетарскими идеями, но на сторонников и противников нового общественного порядка, на его друзей и его врагов. Впрочем фильмы, отражавшие воодушевленные стройки, при всем их слабом удельном весе среди остальной продукции, играли все-таки ведущую роль.

За годы 1926—1929 был создан ряд замечательных произведений советского кино. Эйзенштейн дает «Броненосца Потемкина» и «Октябрь», Пудовкин снимает «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомка Чингис-хана», Довженко делает «Звенигору» и «Арсенал», фэксы выпускают «Шинель» и «Новый Вавилон», Шенгелая — «Элисо», Эрмлер — «Обломок империи», Роом — «Привидение, которое не возвращается». Вне этого подъема не остаются и мастера-новаторы, выдвинувшиеся в первые годы НЭПа. Кулешов выпускает на экран фильму «По закону», выше которой он не поднимался ни раньше, ни в последующие годы, за исключением разве недавней картины «Великий Утешитель». Вертов доходит до предела виртуозного пользования ритмическим монтажем в картинах «Шагай, Совет» и «Шестая часть мира», составивших в то же время важную точку его творческого движения, ибо эти фильмы оказались в то время наиболее глубокими его произведениями изобразившими советскую действительность.

Вершины роста достигает не только Дзига Вертов, но и вообще документальная фильма, которая лишь после 1929 года попадает под влияние агитки, скатываясь к схематизму и вульгаризации. Э. Шуб монтирует в 1927 году «Падение династии Романовых» и «Великий путь», Ерофеев снимает в 1928—1929 годах экспедиционные картины «Крыша мира» и «Сердце Азии» (Афганистан), Блиох делает прекрасный «Шанхайский документ», Степанова выпускает не плохую фильму о совхозе «Гигант» под таким же названием, Турин после неудачи в художественной кинематографии («Его карьера») добивается большой изобразительной и идейной силы в фильме «Турксиб». Последняя может быть лучшим произведением документального направления.

Не одно, впрочем, документальное

Арт. Л. Семенова в фильме «Третья Мещанская». Комедия в 7 ч. Выпуск Совкино 1926 г. Режиссер А. Роом

направление, начатое в 1923 году работами Вертова, оформилось теперь в нечто цельное и определенное. Такой же принципиальной законченности и идейно-художественной определенности достигли и другие направления советского кино. В 1923—1925 годах направления только намечались. В 1926—1929 годах они стали тем, что сделало их известными всему трудящемуся человечеству. Они превратились в школы, каждая со своим методом работы, с художественными установками, свойственными только им. Они отличались друг от друга принципами монтажа и построения кадра, отношением их к актерской работе, к драматургии и сюжету. Стоя каждая на платформе советской власти, они шли разными дорогами к одной и той же цели. Бывали случаи, что какая-нибудь ложно поставленная на пути веха отводила их в сторону от политических задач. Но не было случая, чтобы они не возвращались вновь к основным магистралям движения, конечно с помощью партийной и советской общественности, печати и критики.

Преддверием к оформлению школ советского кино явилась «Стачка» Эйзенштейна, фильма, возникшая на рубеже

двух кинематографических эпох, отделившая годы лабораторной работы от тех лет, которые сделали советскую фильму искусством зрелым и законченным. Однажды Пудовкин написал, что работами Кулешова и Вертова была пробита брешь, открывшая путь к созданию киноязыка, что через пробитую брешь пришел Эйзенштейн, которому принадлежало начало работы не над слогами, а над словообразованиями — над киноязыком. В этом смысле «Стачку» (1925) можно назвать фундаментом интеллектуального кино, на котором Эйзенштейном были воздвигнуты впоследствии «Броненосец Потемкин» (1926) и «Октябрь» (1927). Хотя «Стачка» и была «прейс-курантом приемов», но даже этот «прейс-курант» содержал в себе все зачатки новой кинематографической теории и новой кинематографической практики. Теория эта представляла кинематографию, как синтез эмоциональной документальной и абсолютной фильмы. Она ставила задачей преодолеть будто

Арт. Рогожин в роли тапера в фильме «Предатель». Кинороман в 8 ч. Выпуск Госкино 1926 г. Режиссер А. Роом, оператор Славинский, сценар. Л. Никулин и В. Шкловский

Арт. Баталов и А. Стен в фильме «Земля в плену». Драма в 7 ч. Выпуск Межрабпомфильм 1927 г. Сценар. и режиссер Оцеп, оператор Форестье

искони существовавший в искусстве дуализм сфер чувств и рассудка, чтобы иметь возможность изображать на экране события и понятия, недоступные прежнему киноискусству. Эйзенштейн предполагал экранизировать «Капитал» Маркса. Он всерьез думал о таких темах для художественного кино, как «Диалектический метод», «Тактика большевизма», «Правый уклон» и т. п. И осуществил в действительности некоторые из своих предположений, ибо картина «Октябрь» была именно такой интеллектуальной фильмой, то есть произведением, оперирующим большими политическими и социальными понятиями.

Чтобы передать на экране понятия, потребовалась новая кинематографическая форма. И Эйзенштейн отбросил сюжетные или фабульные принципы построения картины. Вместо них он представил драматургию фильмы, как переложение темы в цепь аттракционов с заранее заданным конечным эффектом. Отрицая также рапповского «живого человека», он стал мыслить массами, коллективами. Даже в такой фильме как «Броненосец Потемкин», которая, казалось, не могла обойтись без «живых людей» (например Вакулинчука), он оперирует собирательными понятиями «лестницы» и «корабля». Здесь драматический конфликт между индивидуальными героями заменен конфликтом между большими классовыми героями, заменен конфликтом между большими классовыми группами. Подобная драматургия интеллектуального кино несла в себе и положительные и отрицательные сторо-

Арт. О. Третьякова в фильме «Рейс мистера Ллойда». Режис. Д. Бассалыго

ны эстетики Пролеткульта, с которым Эйзенштейн был связан по своей театральной и первоначальной кинематографической работе («Стачка»).

Теория Эйзенштейна и его практика при всех механических ошибках, содержавшихся в ней, не была формалистской. Делая в кинематографии то, что в театре совершал Мейерхольд, в поэзии — Маяковский, в графике — Фаворский,

Арт. Никитин в роли няньки в фильме «Катька Бумажный ранет», 1926 г.

Эйзенштейн шел дальше своих единомышленников по смежным областям художества. Его теория (учение о монтаже, как о конфликтном сопоставлении кадров, монтаж аттракционов в «Стачке», обертонный монтаж в «Старом и новом») явилась плодом усвоения и переработки разных исторических культур. Чтобы создать киноязык, он переплавил в лаборатории своего проницательного ума учение физиолога Павлова и древнюю японскую письменность, теорию музыкального обертона Скрябина и новейшие лингвистические учения, философию и искусство многих школ и поколений, не стесняясь соединять Золя с русскими передвижниками, Домье — с японским художником Шараку. И только потому, что Эйзенштейн руководствовался в работе выверенными политическими формулами, которые, правда, не всегда умел правильно читать, он добился органического сплава элементов многообразного культурного наследства и создал такие огромные по социально-политическому и художественному размаху произведения, как «Броненосец Потемкин» и «Октябрь», фильмы, которые останутся в истории советской культуры вехами ее борьбы за новое мировоззрение в искусстве.

В те же годы, когда оформлялась школа интеллектуальной кинематографии, становилась и крепла школа режиссера В. Пудовкина. По отношению к Эйзенштейну она занимала особую позицию. Если Эйзенштейн отрицал сюжет, Пудовкин сюжетное построение сделал основным принципом мастерства. Эйзенштейн строил фильмы на поведении масс, Пудовкин строил фильмы на поведении героев. Эйзенштейн почти не прибегал к помощи актеров, ориентируясь на типаж, а Пудовкин не мыслил картин без участия актеров. В смысле работы с людским материалом Эйзенштейн приближался к системе театра Мейерхольда, Пудовкин — к системе Станиславского и МХАТа. Естественно, что Эйзенштейн отрицал изображение психологии людей, а Пудовкин это утверждал. Различие между двумя режиссерами простиралось вплоть до технологии. Эйзенштейн пользовался в основном монтажем, как столкновением кадров, Пудовкин, как сцеплением их. Разрешая проблемы киноязыка, Эйзен-

штейн предпочитал обнаженные метафоры, Пудовкин любил больше метафоры скрытые.

Первым большим произведением Пудовкина, оставляя в стороне короткометражные фильмы, сделанные им в годы учебы у Гардина и Кулешова, была культурфильма «Механика головного мозга», рассказывавшая кинематографическим языком учение академика И. Павлова об условных рефлексах. Вторым произведением явилась «Мать» (1926). А затем, в годы подъема советского кино, Пудовкин сделал «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомка Чингис-хана» (1928). «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» были сняты Пудовкиным совместно со сценаристом Н. Зархи, участие которого в постановочной работе можно считать лучшим примером творческого содружества. Будучи органически чуждым всякой эксцентрике и формализму, отправляясь от идейной насыщенности повести М. Горького, Пудовкин поднимает историю женщины, сначала политически безграмотной, а потом понявшей смысл революционной борьбы с самодержавием и капитализмом, до большого социального обобщения. Подобный художественный метод не явился для Пудовкина исключением. Он прибегал к нему и в других произведениях, отталкиваясь обычно от индивидуального случая, находя в нем общее, расширяя толкование этого общего до больших социальных масштабов. История крестьянского парня перерастает у него в «Конце Санкт-Петербурга» в революционную эпопею. Случай с монголом Баиром дает режиссеру возможность показать всю остроту классовой борьбы между английскими интервентами и трудящимися Востока.

Преимуществом искусства Пудовкина был тот факт, что он всегда умел облечь революционное содержание своих фильм в ясную, не гиперболизированную, как у Эйзенштейна, и не отстраненную, как у фэксов, форму. Его искусство было доступно широким массам и любимо ими, потому что оно было простым без упрощенчества, доступным без подыгрывания под примитивные вкусы. Он не мудрил над монтажем, по крайней мере в тот период своего творчества, который мы разбираем. Но расценивая монтаж, как логику кинематографического анализа, он не становился и на

«Чертово колесо». Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

путь первых режиссеров советской фильмы, для которых монтаж ограничивался простой склейкой кадров-сцен. Одним словом, он был новатором, не отрывавшимся от советской почвы, от своего массового зрителя — трудящихся социалистической страны. Это обстоятель-

«Новый Вавилон», эпопея в 8 ч. Выпуск Совкино 1929 г. Сценар. и режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, оператор А. Москвин

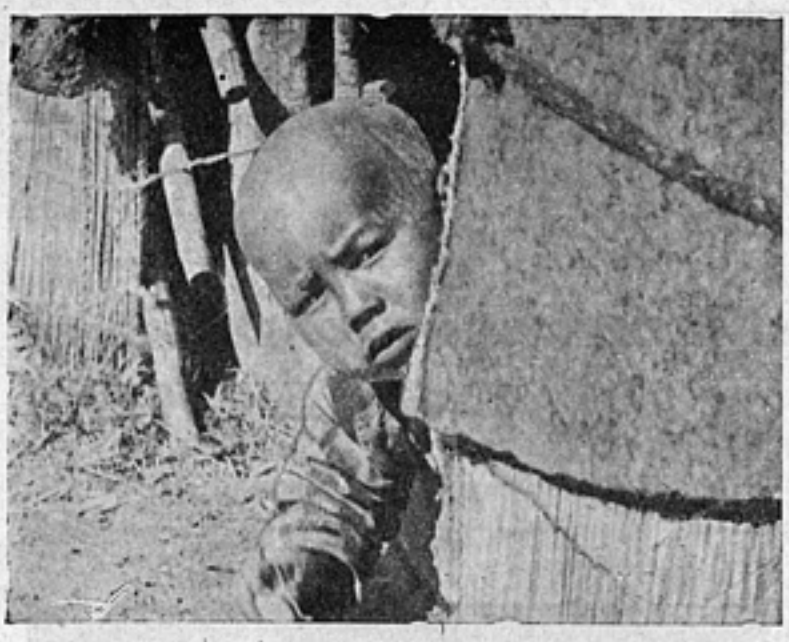
ство и создало Пудовкину неслыханную популярность во всех кругах советской общественности. Высокая оценка его искусства не могла поколебаться даже в рапповские времена, когда были взяты под сомнение едва ли не все направления советской художественной фильмы.

Между двумя кинематографическими школами — школой Эйзенштейна и школой Пудовкина — шла борьба подобно той, что велась между системой Мейерхольда и системой Станиславского. Борьба эта была основным противоречием в процессе развития художественного кино. Противоречия менее существенного, периферийного характера создали направление, получившее известность под названием ФЭКС — фабрики эксцентрического актера, руководимой Г. Козинцевым и Л. Траубергом. В начале творческого пути фэксы представляли в известной мере вариант формалистской школы Л. Кулешова, а в последующем — вариант школы Эйзенштейна. Но они имели и индивидуальные особенности, которые сделали их школой ленинградских режиссеров и школой актерского мастерства, из которой вышли такие способные актеры, как Герасимов, Кузьмина, Соболевский, Костричкин. Особенности эти меньше касались теории и больше — практики. В последней фэксы показали себя высококвалифицированными мастерами, искусство которых началось с эксцентрических, сугубо формалистических произведений («Похождения Октябрины»), а затем постепенно все больше освобождалось от формализма в постановке в 1927 году «Союза Великого Дела» (о восстании Черниговского полка в период декабристского движения) и в 1929 году «Нового Вавилона» (о Парижской Коммуне), хотя до конца и в полной мере освободиться от формалистских концепций фэксам не удалось, несмотря на субъективные желания преодолеть тяготеющее над ними прошлое.

Повторяем, при всем историческом значении направления руководства фэксами, оно лежало в период подъема кино (1926—1929) сбоку от двух магистральных путей советского киноискусства, возглавлявшихся Эйзенштейном и Пудовкиным. Противоречия же между искусствами последних привели к тому, чем разрешилось столкновение между театральными системами Мейерхольда и Станиславского. Как борьба между двумя театральными направлениями вызвала к жизни театр им. Вахтангова, так борьба между школой Эйзенштейна и школой Пудовкина привела естественно к искусству Довженко, который снимал своими фильмами крайности обоих течений. Довженко мыслил кинематограф, подобно Эйзенштейну, познавательной категорией, но в то же время, подобно Пудовкину, он подавал события в картинах эмоционально. Актеры в его фильмах работали условно, но и условными способами они изображали психологию героев. Изображение героев Довженко совмещал с изображением массы и тем самым органически примирял спорившие стороны. Таким образом, беря самое ценное из интеллектуального кино и совмещая его с тем, что представляло интерес в сюжетно-психологической фильме, Довженко претворял опыт своих современников в некоем новом качестве, поднимавшем советскую кинематографию на более высокую художественную ступень.

А. Довженко заимствовал материал своих фильм из прошлого и настоящего Украины. В «Звенигоре» (1927) он показывал несколько эпох украинской истории. В «Арсенале» (1929) изображал восстания рабочих в Киеве в 1918 году. Но в отличие от Стабового («Жемчужина Семирамиды»), от Радыша («Тарас Трясило»), от Лопатинского («Василина», «Кармелюк»), проповедывавших буржуазный национализм, он прибегал к национальной форме лишь затем, чтобы выразить с ее помощью

«Шанхайский документ», киноочерк в 5 ч. Выпуск Совкино 1928 г. Режиссер Я. Блиох, оператор В. Степанов



«Турксиб». Произв. Востокжино. Режиссер В. Турин

общепролетарские идеи. Оттого его фильмы возвысились качественно над группой серых по форме, враждебных по содержанию нацдемовских фильм, и заняли первое место в советской кинематографической культуре. Разумеется, этому способствовала и талантливость режиссера, его высокое мастерство, сказавшееся в удивительно совершенном живописном построении кадров и в музыкально-ритмических формах монтажа. А живописное искусство его было настолько значительно (вспомните из «Арсенала» скачку коней, везущих на лафете труп героя, и скорбящую фигуру матери, стоящую у околицы перед свеже вырытой могилой — черной ямой на фоне белого снега), настолько значительно, что сближало лучшие кадры его фильм с лучшими произведениями изобразительного искусства. Впрочем, живописные качества Довженко развернулись в полном их объеме позже.

Если «Земля», — а ее следует причислить к шедеврам советского кино,— находилась за пределами периода подъема, отсутствие ее в данном комплексе произведений не нарушало однако общей картины расцвета советской фильмы. Главное содержание периода подъема заключалось в победе реализма, вновь завоевавшего себе право и место.

Но это уже не тот реализм, с которым мы встречались в первые годы НЭПа. Наивность и примитивизм были изжиты. Вместо них появилось более или менее глубокое знание действительности, уменье обобщать ее факты.

В искусстве Пудовкина реализм приобретает психологическую насыщенность («Мать», «Потомок Чингис-хана»), в фильмах Эйзенштейна — опирается на физиологические предпосылки восприятия («Броненосец Потемкин»), в картинах Довженко — приобретает оттенок героической романтики («Арсенал»). Он еще не стал вполне социалистическим реализмом, но со всеми разнообразными особенностями своих школ он двигался по направлению к нему.

Наиболее последовательное выражение реализм нашел в фильме Пудовкина. В этом смысле «Мать» явилась чуть ли не манифестом стиля и вместе вершиной, до которой этот художник вторично еще не поднимался. Сила «Матери» заключалась в том, что она была произведением реалистическим не только по идейной концепции своей, но и в технологических деталях: по монтажу, за которым автор видел логику произведения, по пониманию крупного плана, как части целого в их диалектическом взаимодействии.

Реализм Пудовкина вырос на освоении реалистического искусства Льва Толстого, имя которого можно связать со многими советскими художественными деятелями, в том числе Фадеевым, учившимся по произведениям автора «Войны и мира». В отличие от реализма Пудовкина реализм Эйзенштейна возник из преодоления наследия Золя, а в живописи прототипом его можно счесть Курбе и Домье. Таким образом историко-художественные источники, питавшие реалистическую культуру советских мастеров, были весьма разнообразны. Но все они подчинялись одной цели: наиболее полно и глубоко отразить пролетарскую революцию и ее исторические предпосылки. Важно отметить, что ко времени десятилетия Октябрьского переворота за тему Октября взялись многие значительные режиссеры (Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Шуб) и с этой темой в общем справились.

Фильмы, возникшие в 1927 году, на год раньше и на год-два позже, составили такой роскошный подбор блестящих произведений, который вызвал среди буржуазных журналистов легенду об этом периоде развития нашей кинематографии, как о неповторимом золотом веке советской фильмы.

средняя из трех
(1924—1929)

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

Как я понимаю, редакция для настоящего юбилейного номера ждет от творческих работников кино прежде всего материала автобиографического. И в частности материала о том—какими путями они пришли и приходили в советскую кинематографию.

Я думаю, что это очень правильное желание. Особенно, когда дело касается работников «первого тура» советского кино, когда после первого пятилетия оно, став на собственные крепкие ноги на собственной твердой почве, впервые сказало свое собственное веское слово в общей истории кинокультуры. Это пожелание редакции в отношении «первого тура» (если будет позволено по аналогии приложить к киноистории тот же термин, которым обозначаются этапы войн и революций последних десятилетий) правильно не только в порядке удовлетворения может быть и законного «исторического» любопытства.

Считая год революции за десять, — советская кинематография может считаться древней: 150 лет не шутка!

Больше того.

Здесь личная история, вернее история личного прихода каждого работника в кино во многом становится куском общей истории того, как складывалась и из чего составлялась советская кинематография как некое органическое и стилистическое целое. Откуда и как привносились элементы того, что потом слилось в очень определенный и чеканный облик стиля советской кинематографии, на определенном этапе занявшей положение ведущей кинематографии мирового экрана, совершенно так же, как в свое время эта роль была за Скандинавией, Италией, Америкой или Германией.

Основная предпосылка к ведущей роли нашего кино пишется коротко и выражается одним словом: Октябрь. Или двумя: Октябрьская революция. Это было необходимо и этого оказалось достаточно, чтобы гигантским порывом творческого веления выбросить вперед технически наиболее слабую, но горевшую самым передовым идеологическим энтузиазмом советскую кинематографию на первое место мировой кинематографии.

Тем более интересно проследить, как отдельные работники по своим линиям, через свои области, через свой род деятельности и занятий стекались и приходили в кинематографию, сплачиваясь

в некий единый железный фронт, определивший при всем разнообразии индивидуальных стилистических разрешений до конца отчетливо обрисованное лицо первого кино первого самостоятельного художественного этапа.

Когда и где сквозь предыдущую деятельность, на чем и как в предшествующих занятиях стали вырабатываться и выкристаллизовываться в том или ином работнике те черты, которые он творчески вносил в дальнейшем в коллективный комплекс того, что закрепилось впоследствии как «советский стиль» кинематографии определенного этапа?

Для данного случая это значительно больше, нежели личные мемуары. Это восхождение к творческим истокам того, что нарастало могучим напором пафоса революции, собираясь в мощный поток единого русла Советского кино.

Не забудем, что в период ранних двадцатых годов мы шли в советскую кинематографию не как в нечто уже сложившееся и существующее. Вступая в какие-то ряды, входя в нее, мы шли не как в некий уже отстроенный город с центральной артерией, боковыми улицами влево и вправо, с площадями и общими местами или с кривыми переулочками и тупиками, как сейчас развернулась стилистическая кинометрополия нашего кинематографа.

Мы приходили, как бедуины или золотоискатели. На голое место. На место, таившее невообразимые возможности, из которых и посейчас еще возделан и разработан смехотворно малый участок.

И в хаосе разноречий, разно-областности происхождения мы оседали нашими шалашами, разбивали наши палатки и, будучи выходцами из всевозможных областей культуры и прежней деятельности, мы вносили в общий лагерь продукты опыта, накопленного по ту сторону его рвов.

Частный род деятельности, случайное прежнее занятие, непредполагаемая специальность, неожиданная эрудиция, — все шло в сторону того, чему еще не было писанной традиции, установленной закономерности четко поставленных стилистических требований и сформулированных положений спроса.

Был пафос революции. Был пафос революционно-нового. Была ненависть к буржуазно-возделанному. И дьявольская гордость и жажда «побить» буржуазию и на кинофронте.

Время единственное. Время неповторимое. Ибо это было первое сражение, данное новой революционной идеологией по линии культуры. И сражение, выигранное наперекор цензурам, жандармским дубинкам и подлым кривым ножницам буржуазных перемонтажеров. Рейды советской кинематографии неизбежно удавались в самом глубоком тылу наиболее враждебных буржуазных оплотов и стран.

Эти победы для нас самих же становились неожиданностью. Мы меньше всего думали удивлять или покорять Запад. Работая, мы видели перед собою свою замечательную, свою новую страну. Служить ей и ее интересам было основной нашей задачей, неизменной и посейчас.

И я помню наше общее недоверчивое изумление, когда внезапно фильма за фильмой стали пробивать духовную блокаду Запада, сменившую блокаду огнем и мечом, из которой только что начала выходить молодая Страна советов. И только по этой линии мы может быть преуспели больше всего, ибо долг наш перед нашей собственной страною далеко еще не оплачен. И на вступающий этап нового подъема нашего кино разрешение этой задачи ляжет ударной работой.

Из всего сказанного явствует, что собственно предистории кинематографических автобиографий могут внести не только историческую полезность для будущих исследователей. Они дают и немало принципиально важного. Ведь сейчас, как никогда, отчетливо стоит

Из фильмы, вмонтированной в постановку пьесы «На всякого мудреца довольно простоты». Театр «Пролеткульта» 1923 г. Г. Александров в роли Глумова

осознание культурной преемственности так называемой «специфики кино» от иных смежных видов искусства. Теория «самозарождения» кино давно изжита. И это осознание стоит не как отвлеченная академическая тема или эстетическая проблема, а как совершенно конкретное указание для работы, как совершенно конкретный указатель к выходу из ряда принципиальных затруднений, стилистических промахов и тупиков, куда моментами заворачивает кино, особенно с тех пор, как оно зазвучало. Нужно требовать от киноработников этого этапа детальных данных об их прежней творческой работе и о том, как эта работа перерастала в их киноработу.

Делаю первую попытку в этом направлении, в надежде, что кое-что из этих воспоминаний может иметь кой-какой интерес и за пределами простого мемуарного вечера.

Не вдаваясь слишком в теоретические дебри по поводу специфики кино, можно остановиться на двух ее признаках.

Эти признаки, в общем свойственные искусствам вообще, с особой ответственностью проступают именно в кинематографической работе.

Фотографическим путем берутся фактические слепки-отпечатки реальных явлений и элементов реальности. Эти слепки-отпечатки, если угодно — фотоотражения, сочетаются в некоторое построение.

Как отпечатки, так и сочетания их допускают любые степени искажения. Технически неизбежные или волево-преднамеренные.

И результаты колеблются от точного натуралистического сочетания видимой взаимосвязи явлений через реалистическое внутреннее осмысление и переосмысление взаимосочетаний до полной перетасовки в никак непредвиденной и непредусмотренной природой и порядком вещей формалистической игре.

Кажущийся по отношению к нерушимому природному status quo произвол этого дела менее произволен, чем кажется.

Он иногда неосознанно, но всегда неизбежно определен социальными предпосылками композитора кинопроизведения. Он большей частью этими же предпосылками направляет автора с сознательной тенденциозностью.

Классово определенная тенденциозность лежит в основе этого кажущегося произвола в кинематографическом обращении с тем, что находится или что становится перед объективом.

В первом случае мы имеем так называемую документальную фильму, во втором — художественную.

Различные по природе своего фактического появления и осуществления (факт или фиксация представления), они перед объективом, «как перед богом», по этим линиям равны.

Хотя в этом двояком процессе (частич-

Продолжение

Я уверена, что в игровой фильме это новое изобретение временно остановит рост формальных киноизощрений за счет поворота к театрализации. Но не все ли равно, в какой тупик игровая фильма рано или поздно упрется?

Эсфирь ШУБ

| „Советский экран" № 34, 1928 |

Как мы используем звуковое кино

Если понадобилось 30 лет для диференциации подлинных элементов кино из общих для кино и театра пространственных элементов, то сколько лет потребуется, чтобы понять роль голоса и шума — звука то же — в контрапунктическом, конструктивном понимании, а не в примитивно-передвижническом и иллюстративном плане. Решать же эту проблему в должном плане только под силу нашей кинематографии.

Ибо только нам доступны те совершеннейшие методы анализа и отчетливой оценки явлений, которые ни одной буржуазной науке мира недоступны.

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

На выучку к американцам, чтобы создать свое

... Убежден, что американцы, изобретя технику нового вида искусства не создадут. В их новых картинах звук будет фиксироваться, но не организовываться.

...Возможность же создания нового искусства — в организации новых звуков, а не в фиксировании их.

СССР необходимо овладеть новым видом искусства. Овладеть техникой звучания его в кино. Не дать американцам возможность взять монополию в свои руки.

Реж. Г. АЛЕКСАНДРОВ

«Стачка», кинопьеса в 6 ч. Выпуск Госкино 1925 г. Режиссер С. Эйзенштейн, оператор Э. Тиссэ, сценарий Пролеткульта под ред. В. Плетнева

но и для пределов этой статьи) мы и хотим видеть черты специфики, но нельзя однако отрицать, что во многом точно так же работают и другие искусства — смежные и не смежные (хотя и трудно найти искусство, не смежное с кино).

Что же в таком случае останется по этим линиям все же за спецификой кино? И можно ли продолжать упирать на эти признаки, как на нечто киноспецифическое? Можно. Ибо специфика кино по этой линии не столько в самом явлении, сколько в степени его наличия именно в кино. В степени обнаженности и в масштабе этих черт в киноработе.

И музыкант берет шкалу звуков, и живописец — гамму тонов, и литератор — многословный ряд, — все они черпают в равной мере из природы.

Но масштаб неизменного фрагмента действительности у них несравненно меньше и однозначнее, а потому нейтральнее и гибче в сочетаниях, которые теряют подчас всякую видимость комбинирования и сопоставления и кажутся одной органической цельностью.

Трехзвучие или аккорд кажутся органической единицей. Но сочетание трех монтажных кусков (и чем более коротких, тем больше) всегда воспринимается тройным столкновением, толчками трех последовательных изображений.

Синий тон накладывается на красный.

Звуковое кино в Ленинграде

Налаживая производство звуковых фильм, нам приходится в первую очередь ставить вопрос об использовании трехлетнего практического опыта в этой области Америки.

Первый шаг уже сделан нашей ленинградской кинофабрикой, где мы закончили постройку первого в СССР ЗВУКОВОГО КИНОАТЕЛЬЕ.

Н. ГРИНФЕЛЬД

| газ. „Кино" № 46 (322), 1929 |

Экран зазвучал

(на первом просмотре звуковой фильмы)

Пятый час утра. Спят сереющие в предрассветных сумерках московские улицы. И только покой безлюдной Арбатской площади в этот час разорван возбужденными голосами небольшой группы людей, только что вышедших из «I Совкинотеатра». Слово «тонфильма» буквально переливается в воздухе. Следующие три дня «I Совкино» живет необычайной жизнью: снаружи его буквально осаждает толпа кинематографистов всех рангов. Экран запел, зазвучал, заговорил...

... Демонстрировавшаяся на закрытых просмотрах сборная звуковая программа была составлена весьма удачно.

Здесь была и простая репродукция звука (передача концерта симфонического оркестра), и передача зрительного образа и звука (тенор Тито Скиппа и колоратурная певица), и говорящая фильма «Роковое золото» и синхронизированный отрывок из сесиль-демильского «Царя царей», и звуковая мультипликация, и звуковая хроника.

Ник. АНОЩЕНКО

| из статьи „Экран зазвучал", журнал „Кино и жизнь" № 2, 1929 |

И все «читают» результат — фиолетовым, а не «двойной экспозицией» красного и синего. И наконец эта же дробленая однозначность в области словесных фрагментов и слов допускает уже возможность любых выразительных вариаций. С какой легкостью язык по смыслу разграничивает такие например три «нюанса»: «не освещенное окно», «темное окно» и «неосвещенное окно».

А попробуйте эти же нюансы выразить композицией кадра! И есть ли вообще такая возможность?

И если есть, то какими сложнейшими путями предварительного контекста придется нанизывать кинокусок на кинонитку, чтобы в последнем из них черная дыра прямоугольника в стене «зазвучала» в одном случае именно «темным», а в другом случае именно «неосвещенным окном»?

Сколько на это потребуется остроумия и изобретательности в предварительных и последующих сопоставлениях, чтобы добиться того же эффекта, который в словесном выражении делается шутя?

Природа кинокадра сильно отлична от природы слова, звука или всего иного.

В отличие от них комплексность кинокуска, «кадра» гораздо более туго поддается самостоятельной обработке. И поэтому взаимная работа кадра и монтажа кажется гиперболизованной картиной этого процесса, свойственного всем искусствам, но в таком масштабе, что оно уже звучит новым качеством.

Так или иначе, рассматриваемый с точки зрения сопротивления материалов кинокадр в процессе обращения с ним, пожалуй, упорнее гранита. Эта сопротивляемость для него специфична. И тяга его к полной фактической неизменяемости, пережившей все этапы загибов и перегибов, гнездится глубоко в его природе.

Это его упорство во многом определило богатство форм и разнообразие монтажного стиля.

Мы знаем, как обезличивается произведение, когда мало стойкое классовое сознание получает в руки еще

Арт. М. Гомаров в роли матроса в фильме «Броненосец Потемкин». Революционная эпопея в 5 ч. Выпуск Госкино 1926 г. Режиссер С. Эйзенштейн, опер. Э. Тиссэ, сценар. Агаджанова

На открытии звукового кино

6 октября в ленинградском Совкинотеатре открылся первый в СССР звуковой кинотеатр. Открылся театр первой звуковой кинопрограммой, сделанной в студии-лаборатории изобретателя советского звукового кино А. Ф. Шорина, по его системе.

... На просмотре присутствовал президент Всесоюзной академии наук академик Карпинский.

После просмотра состоялся обмен мнений.

— Я поздравляю с большим успехом соединение кинематографа с граммофоном, — говорит академик Карпинский...—Желательно, чтоб звуковое кино носило общеобразовательный характер, — это будет большим достижением.

| Ленинградская газета „Кино" № 41, 1929 |

Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии при ЦК ВКП(б) состоялось 15—21/III 1928 г.

| „Пути кино", Теа-кинопечать, 1929 |

Итоги строительства кино СССР и задачи советской кинематографии

5. Кино, «самое важное из искусств», может и должно занять большое место в деле культурной революции как средство широкой образовательной работы и коммунистической пропаганды, организации и воспитания масс вокруг лозунгов и задач партии, их художественного воспитания, целесообразного отдыха и развлечения.

Кино, как и всякое искусство, не может быть аполитичным. Кино должно быть орудием пролетариата в его борьбе за гегемонию, руководство и влияние в отношении других классов, «должно являться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации» (в резолюции XIII съезда ВКП(б)).

В период строительства социализма кино должно

Сцена из «Броненосца Потемкина». Реж. С. Эйзенштейн

и материал слишком гибкий и мало сопротивляющийся.

И вот мы вернулись к тому, что кинематограф более чем другие искусства в более широких масштабах вынужден отчетливо выявлять тот процесс, который микроскопически производится в каждом искусстве.

Минимально искаженный природный фрагмент — кадр, и большое остроумие в их сочетании — монтаж.

Разработкой этих проблем особенно занималось разбираемое нами второе кинопятилетие.

В пристальности своего интереса к ним оно доходило до эксцессов и до абсурдов. Минимальная изменяемость явления и предмета перед объективом вырастала за пределы законной степени и нормы — в теорию документализма.

Законная необходимость сочетания этих фрагментов реальных изображений вырастала в монтажные концепции, хотевшие заменить собою подавляющее количество элементов киновыражения.

А между тем в нормальных рамках эти черты и проблема культурного с ни-

---

быть сильнейшим орудием углубления классового сознания рабочих, политического перевоспитания всех непролетарских слоев населения и крестьянства — в первую очередь. Отнюдь не приспособляясь к идеологии непролетарских социальных слоев, кино присущими ему формами воздействия должно политически перевоспитать их в направлении усиления идеологического влияния и воздействия пролетариата на мелкобуржуазные слои населения.

6. При всем значении и преимуществах кино по сравнению с другими формами зрелищных искусств было бы ошибочно выделять его и изолировать. Кино может развиваться только при взаимодействии с другими видами искусства, усваивая и используя достижения последних,— литературы, театра, живописи, — при одновременном усовершенствовании своих специфических художественных средств.

7. Кинематография является: а) большим политическим, культурным фактором и искусством в той мере, в какой кино владеет сильнейшими средствами художественного воздействия на зрителя; б) промышленностью (в той мере, в какой производит фильму, аппаратуру, пленку); в) системой коммерческих предприятий (в той мере, в какой осуществляет прокат, организует коммерческую сеть и т. п.).

Такая совокупность разных элементов в кино является основанием для утверждения о якобы неизбежных противоречиях при постановке и разрешении проблем кино, в частности о противоречиях между требованиями идеологической выдержанности и художественной ценности фильм и требованием коммерческой выдержанности кино. Разумеется, это противоречие является кажущимся и неразрешимо только при узко-коммерческой постановке вопроса.

1. ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ КИНО

1. Буржуазное кино является в руках буржуазии

Баррикады у Эрмитажа в фильме «Октябрь»

ми обращения входят в круг проблем любой кинематографии.

И вместе с тем эта часть проблемы никак не противостоит, не противопоставляется и не собирается собою замещать другие проблемы. Например — проблемы сюжета.

Больше того, она также отчетливо стоит перед кино сюжетным, как и перед тем, которое называлось «бессюжетным».

Пожалуй, даже еще серьезнее. Не только судя по образам того, что мы видим сейчас на экране, но и в порядке принципиального предвидения.

Не имея возможности облокачиваться на эмоциональное воздействие своего «ослабленного сюжета» в той же степени, как это может делать и делает сюжетное кино, бессюжетное кино должно было больше рассчитывать на принципы и мастерство пластического воплощения. Volens-nolens ему приходилось быть и становиться квалифицированным в области киноязыка и киноформы.

Более благополучно обставленное сюжетное кино во многом выезжает на фабульном анекдоте, игнорируя все иные средства эмоционального и идеологического воздействия на зрителя.

Но вернемся к самому двоякому процессу, указанному в начале,как особенно характерному для кино. Если именно он столь характерен для кино и, как таковой, особенно отчетливо выступил

орудием классовой борьбы, прививает зрителю идеологию, нужную для укрепления капиталистического господства, и отвлекает массы от революционной борьбы.

Общественно - политические задачи кино в СССР прямо противоположны буржуазному кино. Вся идеологическая установка советского кино является иной, поскольку в основе содержания советской фильмы должна лежать идеология пролетариата. Кино может и должно руководствоваться « безошибочными критериями общественно-политического содержания » для художественного произведения, — критериями, которые определяются задачами и опытом строительства пролетариата в области экономики, культуры, политической организации масс и быта в период строительства социализма.

Таким образом общественно-политическое содержание советского кино сводится к пропаганде через показ новых социалистических элементов в хозяйстве, общественных отношениях, быту, личности человека; к борьбе против пережитков старого строя; просвещению масс, воспитанию и организации их вокруг культурных, экономических и политических задач пролетариата и его партии, осуществляемых в период социалистического строительства; к классовому освещению исторических событий и общественных явлений; к распространению общих знаний и интернациональному воспитанию масс; преодолению националистических предрассудков и провинциальной ограниченности и приобщению масс через кино ко всем достижениям советской и лучшим достижениям мировой культуры; к организации отдыха и развлечения, но так, чтобы и « развлекательный » материал кино организовывал мысли и чувства зрителя в нужном пролетариату направлении.

Особенно важны задачи кино в деревне, где кино должно стать сильным средством подъема культурного уровня крестьянина, расширять кругозор и опыт крестьянства, выводить его из ра-

Женский батальон в Зимнем дворце в фильме «Октябрь». Эпопея в 7 ч. Выпуск Совкино 1927 г. Сценар. и режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров, оператор Э. Тиссэ

в период средней из трех прошедших пятилетий кино, то в предистории творческих биографий работников этого периода будет интересно проследить как именно эти две черты возникали, вырабатывались и развивались в их предкинематографических работах.

Все дороги того периода приводили в этот Рим. Все как-то двигалось в этом направлении. И какова была моя личная дорожка, приведшая и меня туда же, я и постараюсь изложить.

———

Обычно началом моего «кинематографизма» считается моя постановка «На всякого мудреца довольно простоты» Островского в первом рабочем театре Пролеткульта (Москва, март 1923 года). Это верно и неверно. Неверно, если основано на том, что постановка эта включила маленькую специально снятую комическую фильму, к тому же еще «вмонтированную» по всем правилам монтажного переплетения в ход действия на арене нашего театра. И гораздо более обоснованно, если дело касается общего характера спектакля, уже отчетливо нашедшего в себе оба элемента выше указанной «специфики». Разберемся в них по порядку.

Под первым признаком мы отмечали кинематографическую тенденцию, которая стремится брать явления и элементы их в минимальном искаже-

---

мок деревенской ограниченности, показом приближать его к городу, к рабочему, приближать его к пониманию общих задач и тем самым вовлекать его в процесс социалистической перестройки деревни, содействовать усилению политического и культурного влияния пролетариата в отношении крестьянства в близких и понятных для последнего формах.

Особенно важны задачи советской кинематографии в области обслуживания, воспитания и укрепления взаимных связей между отдельными национальностями Союза.

М. КРИНИЦКИЙ

| из резолюции по докладу тов. Криницкого. „Пути кино", стр. 430—433, Теакинопечать, 1929 |

Я думаю, что не сделаю большой ошибки, если начну с утверждения, что вся история звукового сценария, звуковой фильмы, была историей, — позвольте выразиться понятным для всех языком, — сплошных загибов и уклонов.

... Первый загиб — испуга. Тот загиб, который отражен в заявке Пудовкина, Александрова и Эйзенштейна. Это, с моей точки зрения, был испуг перед вторжением в кинематографию звука и слова, перед вторжением театрального и литературного материала. Эта заявка была тревожным сигналом перед опасностью театрализации и олитературивания кинематографа. Эту заявку сделали мастера. Хотя уже в самом непродолжительном времени, через несколько месяцев, они эту заявку в значительной степени изменили, отказавшись от целого ряда обязательных утверждений, имевших раньше место...

Н. ЗАРХИ

| из невыправл. стеногр. доклада на I Всесоюзной конференции по звуковому кино, 1930 |

нии, — установку на фактическую реальность элемента и фрагмента в себе.

Мы указывали на обоснованную специфичность этой черты, на нормальность ее в определенных пределах. Отмечали и эксцесс по этой линии в теории документализма.

Если искать по этой линии, то начало моих кинотенденций надо отодвинуть еще на три года вспять к постановке «Мексиканца» (Москва, 1919—20 годы), которая делалась мною совместно с В. С. Смышляевым.

И одна из черт фактического моего участия и результат его выразились как раз в элементе этой ставки на непосредственность явления — элемент кинематографизма, в отличие от «игры реакции на явление», элемента сугубо театрального.

Речь идет о сцене бокса.

Сюжет, взятый у Джека Лондона (обработанный обоими режиссерами совместно с Б. Арватовым), довольно наивен по существу, но в настроениях и требованиях 1920 года обладал достаточной эмоциональностью, чтобы захватывать зрителя вопреки некоторой малоубедительности самого сюжетного узла.

Сюжет таков. Некоей революционной мексиканской группе нужны деньги на революционную работу. Денег нет. И молодой парень — мексиканец — вызывается участвовать в чемпионате бокса, чтобы раздобыть эти деньги. По уговору с администраторами он должен дать себя побить за определенную сумму. Вместо этого он побивает чемпиона и берет громадный куш приза и проценты с выручки от продажи входных билетов.

Ознакомившись сейчас несколько обстоятельнее на местах как со спецификой революционной борьбы в Мексике, так и с системой чемпионатов бокса, мне было бы несколько страшно решать подобный сюжет хотя бы по этим данным, не говоря уже о крайне малой идеологической убедительности сюжета. Но, повторяю, времена были иные. Иными были и требования. Вспомните успех не менее невероятных «Красных дьяволят».

Так или иначе, кульминацией в спектакле был бокс на ринге. По доброй мхатовской традиции матч должен был итти за кулисами (в роде как бой быков в последнем акте «Кармен»). И на сцене в волнениях действующих лиц должны были отраженно играться перипетии боя и разные переживания по разному заинтересованных лиц.

Первое, что я сделал (перерастая из художника-декоратора, в качестве которого я был приглашен, в сопостановщика) — было предложение вытащить ринг на сцену. Больше того: вытащить его даже со сцены и установить в центре зрительного зала, то есть в обстановке реального расположения матчей бокса.

В этом предложении собственно уже ясно обозначилась тенденция к ставке

Производство звуковых фильм в Москве

Переход нашей кинематографии на звуковые рельсы идет чрезвычайно медленным темпом. Общественность и печать в свое время забили тревогу, правление Союзкино постановило в 1931 году поставить и выпустить не менее 50 звуковых программ. Было решено срочно приступить к переоборудованию б. 2-й кинофабрики на Лесной у. в Москве под звуковую.

Сейчас приступлено к постройке двух больших ателье. Строительным материалом фабрика обеспечена на 60%. Перебоев в доставке строительных материалов не будет.

Как будто все в порядке. Однако дирекция фабрики заявляет, что правление Союзкино не уделяет ей серьезного внимания. Однако на фабрике до сих пор нет звуковых передвижек, немых аппаратов, аккумуляторов, звуко-записывающих аппаратов, до сих пор в павильоне еще не было съемок. Аппарат есть. Пробовала Шоринская группа, но съемка не налаживается, — портятся аппараты...

...Несмотря на ненормальные условия фабрикой производятся съемки двух картин «Земля жаждет» и «Побег Кропоткина».

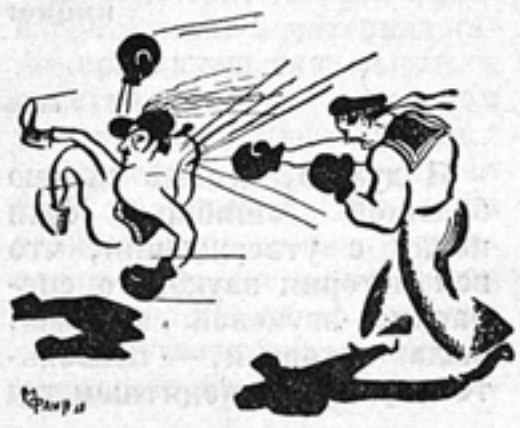
| „Кино-фронт", газ. Ленинградискусства и ЛенАРКа № 52, 1930 |

Бой „Робин Гуда" с „Потемкиным"

„Робин Гуд" сразился в 1925 г. в 1 Художественном кинотеатре с „Потемкиным", где эти картины шли тотчас же одна после другой. В первый праздничный день после премьеры „Робин Гуд" дал 2.500 зрителей, „Потемкин" же — 5.800 зрителей.

(„Комсомольская правда" от 15/III 1928 г.)

| газ. „Кино" № 13 (237), 1928 |



«Старое и новое», эпопея в 6 ч. Выпуск Совкино 1929 г. Сценар. и режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров, оператор Э. Тиссэ

на конкретность фактического явления. Если хотите — на факт вообще. Потому что если исход любого раунда и перипетии бокса были строго распланированы заранее, — самый бой шел не в изобразительно-стилизационном порядке, не в подобии «фигурного танца», а совершенно реальным и конкретным образом. Предрешенность исхода раундов и боя в целом отнюдь не умаляют документальной подлинности и реализма нашего боя.

Этот план поведения наших молодых рабочих-актеров на ринге кроме всего прочего во многом принципиально выпадал из того, что они проделывали в остальном ходе спектакля. Если там средствами их воздействия было переживание, вызывавшее сопереживание (они работали в системе Станиславского), то здесь они воздействовали на зрителя еще и несколько иным образом — «реальным деланием».

Если там воздействия работали интонацией, жестом, мимикой, то здесь вступали уже не изобразительные, а реальные факторы воздействия: реальная борьба, физическое падение тела, фактическая одышка от усилий, блеск реально вспотевшего торса и незабываемое щелканье звука удара перчаток по напряженным мышцам и коже.

Иллюзорно изобразительная декорация, хотя и условная, уступила место реально отделанному по всем требованиям техники рингу (правда, не совсем

* * *

... Так вот: никогда и нигде работники неигровой кинематографии не говорили о том, что они отстаивают во что бы то ни стало постоянное совпадение изображения и звука. Никогда и нигде. Наоборот, те статьи, которые были мною опубликованы, восставали как против полного совпадения, так и против тех товарищей, которые объявили обязательным несовпадение. Мы никогда ни того, ни другого не вводили в правила и считали, что звук существует в монтажной работе на тех же основаниях, как и любой зрительный кадр, и никаких ограничений в этом отношении мы не делали.

Д. ВЕРТОВ

[Из выступления Д. Вертова, цитированного по невыправленной стенограмме I Всесоюзной конференции по звуковому кино, 1930]

Звуковая продукция Межрабпомфильма

Первые экспериментальные опыты звуковых киносъемок были произведены в 1929 году на рабочей модели первого звукозаписывающего аппарата П. Г. Тагера совместно с работниками Межрабпомфильм.

Эти первые опыты оказались неудачными, так как ошибочно были сняты не на 24, а всего лишь на 19 кадров.

Можно перечислить эти работы, так и не увидевшие экрана: «Первомайские торжества» — группа Тагера с режиссером Л. Оболенским; короткометражки Барнета; «Октябрьские торжества» Бравко и речи вождей тт. Ярославского, Буденного, Рудзутака, заснятые Бравко и Оболенским.

в центре зала, — бич всяческой театральной затеи — пожарная охрана — вынудила придвинуть его к просцениуму, — и замыкание круга вокруг ринга дополнилось актерами, игравшими толпу, расположившись на местах по линии портала. Прием совсем недавно воскрешенный вахтанговцами в малоудачной инсценировке «Человеческой комедии» для сцен «в театре»).

О том, что установка у меня была именно на эту вещную конкретность, на «фактичность» средств воздействия, у меня сохранилось еще своеобразное негативное подтверждение. Год-два спустя я, уже не работая в театре Пролеткульта, как-то привел на спектакль «Мудреца» Вс. Эм. Мейерхольда. (В тот период я переживал временный рецидив «театральности» с острым креном в эстетику условного театра).

Как сейчас помню свой вопрос юного прозелита, обращенный к создателю условного театра. Вопрос касался того — не является ли подобное мое разрешение своеобразным «кощунством» против норм театральности и разрывом природы театра, поскольку воздействие здесь базируется не на условно-театральном элементе, а на фактическом и реальном, то есть на чем-то в роде «удара ниже пояса» для театра?

Ответ был туманный. И ответа я уже не помню. Но в самом вопросе интересно отметить собственное, уже тогда имевшееся ощущение этого нового, иного фактически-материального элемента внутри театральной постановки.

Элемент этот в последующей же моей постановке «На всякого мудреца довольно простоты» (1922—23 годы) должен был всплыть с новой силой.

Эксцентрика постановки, доводившая все элементы театра до парадокса, и эту линию обнажала до конца в гротеске сопоставления.

В ней эта тенденция особенно резко сказалась в ставке не на иллюзорно-изобразительное игровое движение, а на— физический факт акробатики: жест перескакивает в акробатику, ярость решается каскадом, восторг — сальто-мортале, лирика — восхождением на «мачту смерти»...

Эксцентрический гротеск стиля постановки допускал перескок одного типа выражений в другой и самые неожиданные переплетения с6их.

Но подробно сказать о «Мудреце» интереснее еще по другому поводу (см. ниже).

В постановке «Слышишь, Москва» (1923 год) эти две разобщенные линии «реального делания» и «изобразительного представления» переживают своеобразный краткий синтез в своеобразии техники актерской игры. В соответствии с духом всего тогдашнего «левого» крыла театра этот принцип фактической работы и фактического действия локализировался на реальной работе двигательного проявления того, что изображалось актером.

Ленинградская фабрика Союзкино

В Ленинграде первые экспериментальные опыты по съемкам на звуковой аппаратуре произвел изобретатель А. Ф. Шорин в своей лаборатории. Был заснят ряд концертных номеров — хор, гавайская гитара, цимбалисты, романс в исполнении Козловского, арфа, «Соловей», джаз под управлением Цфасмана, конферансье Орешков и т. д. Был сделан опыт озвучания первой части фильмы Преображенской «Бабы рязанские» и засъемки драматической сцены из «Коварства и любви».

| „Пролетарское кино“ № 5—6, ГИХЛ, 1931 |

Украинфильм

Первой звуковой фильмой украинского производства является работа Дзиги Вертова «Энтузиазм» («Симфония Донбасса»).

Вертов поставил перед собой задачу съемки документальных звуков на расстоянии. С этой целью Радиоцентр был связан проводами с разными участками города, где были установлены микрофоны.

| „Пролет. кино“ № 5—6, 1931 |

„Симфония Донбасса“ — демобилизационная фильма

В звуковой картине Вертова «Симфония Донбасса» ударники точно так же поставлены в необычайно страшные производственные условия, где роль стихии заменяется чудовищным ревом машин и гудков, адским пламенем, раскаленным металлом и совершенно невероятными, сверхчеловеческими темпами работы, каких никогда и нигде в природе не бывает... После просмотра названной фильмы крестьяне будут за сто километров обходить Донбасс, лишь бы не попасть на эти ужасные шахты...

П. БЛЯХИН

| „Фильмы об ударниках“. Газ. „Кино“ № 31 (432), 1931 |

«Старое и новое», эпопея в 6 ч. Выпуск Совкино 1929 г. Сценар. и режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров, опер. Э. Тиссэ

Тема эта достойна собственного критического изложения. И не без пользы вообще. Здесь же мы отмечаем этот принцип, один из основных принципов тогдашних учений об игре актера, лишь постольку, поскольку в нем временно нашла убежище исследуемая нами кинотенденция и поскольку в нее «свернулась» парадоксальность «Мудреца», в пределы формы, отвечавшей рамкам театра, после того как она наигралась эксцентрикой их обнаженных сопоставлений.

Так или иначе оба эти начала однако на следующей постановке «Противогазы» С. Третьякова (1923—24 г.) возникают с еще большей непримиримостью и приводят к внутреннему разрыву противоречивости этих тенденций внутри ее настолько, что будь это постановка кинофильмой, она бы... легла, как говорится, «на полку».

В чем же было дело? «Борьба» начал материально-фактического и фиктивно-изобразительного, — добрососедски ужившихся рядом, когда дело шло о гротеске и эксцентрике, и сумевших синтетически сочетаться тогда, когда дело шло о мелодраме, — в этой новой постановке привела к полному их раздору и разрыву.

Эта драма захотела реализоваться на той же несводимости обоих рядов, которая вполне уместна в эксцентрике

Звуковой театр бездействует

Харьков (по телеграфу) 9/VI. ЕДИНСТВЕННЫЙ НА УКРАИНЕ ЗВУКОВОЙ ТЕАТР в Харькове БЕЗДЕЙСТВУЕТ из-за отсутствия фильм. Это недопустимо при наличии у Союзкино картин «Путевка в жизнь», «Одна».

Украинская кинообщественность просит дать эти фильмы Харькову.

ЦС ОПЗФК УКРАИНЫ

| газ. „Кино" № 32 (433), 1931 |

Как „звучит" кино у нас

Без всякой иностранной технической помощи построены и пущены в ход две фабрики кинопленки.

| газ. „Кино" № 60 (461), 1931 |

Что можно сказать о говорящем кино?..

1. Если судить о том, что я видел (слышал) в Москве и Берлине, то это совершеннейшая нелепость и чепуха. И ничего нового такое говорящее безобразие дать не может.

2. Если же принять во внимание то, что происходит в Америке, когда число говорящих кинотеатров быстро увеличивается и что Рамон Новарро начал тщательно изучать речевые интонации, а Глория Свенсон стала усиленно брать уроки дикции,— то при таких новых обстоятельствах надо полагать, что какое-то важное событие произойдет.

Но хочу быть скептиком. Когда пропадет экранная тишина — пропадет 99 проц. кинематографа.

А. РООМ

| из неопубл. ответа на анкету „О звуковом кино" для журн. „Советский экран" |

и гротеске (где несводимость обоих рядов — один из предпосылочных признаков жанра).

И драма эта (в постановке) села между двух стульев. Она теряла одно, не приобретая другого. Получалось подобие крыловского лебедя, рака и щуки. Рак и щука тянули в разные сферы восприятия, а бедному лебедю синтеза никак не удавалось вознестись в небеса. Воз на месте не остался. Воз разлетелся в куски. Возница ушел в кино.

А все потому, что режиссуре пришла в голову чудная мысль: сыграть пьесу, трактующую о взрыве на газовом заводе и о героизме коллектива рабочих на... реальном газовом заводе в Москве за Земляным валом.

И тут-то материальный факт заводского интерьера ни на какие соглашения с театральной фикцией не шел.

Завод существовал сам по себе. Представление внутри его — само по себе. Воздействие одного с воздействием другого не смешивалось.

И громадные турбогенераторы завода вчистую поглотили театральную пристроечку, убого приютившуюся рядом с блестящей чернотой их цилиндрических тел.

Вместе с тем пластическое обаяние реальности завода оказалось таким сильным, что линия фактического материала реальности внутри театральной фикции возгорается новым увлечением. Забирает все целиком в свои руки и... вынуждена покинуть рамки того искусства, где ей полновластной и единоначальной хозяйкой быть не пристало.

Эта тенденция вытягивает нас на кино.

Но на этом «приключения» этой черты нашей театральной работы не обрываются. Наоборот. Выйдя на экран, они пышно расцветают тем, что можно было бы назвать «типажной» тенденцией.

Эта «типажность» — столь же типичная черта разбираемого пятилетия кино, как и его «монтажность».

Причем я отнюдь не хочу ограничивать понятие «типажности» в какой-либо мере собственными работами, как и «монтажность».

Это были две черты, характернейшие для тогдашних тенденций кино. Они были как бы обнажением и гипертрофией тех двух черт, которые мы вначале (и для данной статьи) выбрали и отметили, как в нормальном объеме специфические для всякого кино.

Мало того, я еще хочу отметить, что «типажность» этого периода надо понимать шире, чем несмазанное гримом лицо перед объективом и замена актеров «натурально-выразительным человеком».

«Типажность» на мой взгляд обнимает и очень типичную специфическую установку по отношению к явлениям и событиям, включавшимся в содержание фильмы.

---

* * *

...Первая полнометражная звуковая фильма «Пятилетка» была сделана режиссером А. Роомом на ленинградской фабрике Союзкино.

| „Пролеткино“ № 5—6, 1931 |

* * *

...В одной из кинематографических картин, осуществляемых по замыслу М. Горького, предполагается показать эпоху генезиса религиозных идей (первобытный фетишизм и анимизм) и эпоху первых достижений материальной культуры (изобретение колеса, светильника).

К сожалению, Горький был одинок, и ему не на кого было опереться. Комиссия по выработке программы цикла картин - инсценировок по истории культуры, состав которой нам теперь покажется крайне неожиданным (Блок, Гумилев, Замятин, Тихонов), очень своеобразно поняла его, не найдя в себе смелости пойти дальше античной мифологии и истории религии: «Миф о Прометее», «Культуры элевсинские», «Мистерии», «Олимп», «Диалоги Сократа и Платона», «Нагорная проповедь», «Жизнь и проповедь Будды», «Седьмой вселенский собор», «Магомет» и пр.

...слова эти говорились Горьким в 1919 году и смысл их заключался в раскрытии значения кино как мощного орудия для «прививки духа историзма», то есть для культурной революции. С этой точки зрения это были действительно новые слова, и правильно понял Горького А. Луначарский, присутствовавший на докладе и поддержавший положения, выдвинутые Алексеем Максимовичем.

Веньямин ВИШНЕВСКИЙ

| „Пролетарское кино“ № 19 — 20, ГИХЛ, 1932 |

Советская кинематография на новом этапе

Советская кинематография на протяжении первой пятилетки достигла значительных успехов. Из про-

В отношении их был тот же метод минимального вмешательства, — в данном случае драматургического, — в естественный ход и сочетание событий.

В этом понимании до конца «типажен» сюжет например «Октября».

Типажная тенденция, как видим, гнездится и может гнездиться и внутри театра. И может даже тянуть к переходу из театра на кино. И выйдя на кино, пышно там стилистически разрастаться.

Но этого конечно недостаточно, чтобы на определенном этапе стать элементом стиля целого движения внутри целой кинематографии.

Для этого нужно, чтобы наличие подобной тенденции и возможности было подхвачено и вскормлено спецификой социального положения тех, кто дорабатывал ее до крайних пределов стилистического заострения.

Чем же была эта тенденция?

Это была тенденция, страстно подхваченная увлечением тем, что в качестве кинематографиста впервые виделось вокруг себя. Гипертрофия пиэтета, восторга и удивления перед тем, что начинаешь видеть вокруг себя в строящейся социалистической действительности.

Если предпосылки к «типажному методу» (понимаемому широко и не только в отношении лиц, а как показатель определенного отношения к действительности через киноаппарат) гнездятся внутри ряда специфических элементов театра, на которые я попытался указать, то стилистическое закрепление его в кинематографии и расцвет его несомненно связаны уже с этими новыми чувствами и отношениями к действительности. С чувством «открытия» нас окружавшей замечательной действительности.

Крестный ход. Кадр из фильмы «Старое и новое»

катной сети заграничных фильм, какой она в основном была в 1928 году, плюс несколько полукустарных кинофабрик волей партии и с помощью пролетарского государства она превратилась в огромную отрасль комбинированной кино-фотопромышленности, располагающей собственной сырьевой (пленка), технической (производство аппаратуры) базой, мощными фабриками фильм, обладающими квалифицированными творческими и техническими кадрами, разветвленной сетью кинотеатров и киноустановок, системой подготовки кадров и научно - исследовательской работы.

| из передовой журн. „Советское кино“ № 1—2, 1933 |

Первое звуковое киноинтервью

СОЮЗКИНОХРОНИКА ПРОДЕЛАЛА ИНТЕРЕСНЫЙ ОПЫТ, ИМЕЮЩИЙ БОЛЬШОЕ ПОЛИТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ.

ЭТО — ЗВУКОВОЕ КИНОИНТЕРВЬЮ С НАРОДНЫМ КОМИССАРОМ ПО ИНОСТРАННЫМ ДЕЛАМ М. М. ЛИТВИНОВЫМ ПЕРЕД ОТЪЕЗДОМ В ЖЕНЕВУ НА КОНФЕРЕНЦИЮ ПО РАЗОРУЖЕНИЮ...

... Заснятое и записанное на тонфильму интервью выпущено Союзкинохроникой в виде короткометражного издания « Последние новости » на экраны звуковых кинотеатров.

| газ. „Кино“ № 7 (478), 1932 |

* * *

... С этого года ГУКФ устанавливает новый порядок подготовки тематически-производственного плана кинематографии.

Чувство «открытия» действительности базировалось на том, что большинство из так воспринявших и так увидевших революционную действительность были людьми, «пришедшими» к революции.

Многие из нас участвовали в гражданской войне, но чаще по линиям техническим, а не перспективно-ведущим, — во многом вне точного представления к чему и куда шли, чему способствовали и куда помогали вести.

И выйдя из гражданской войны, многие из нас впервые обрели вид того нарождающегося социалистического общества, которое сейчас уже является совершившимся фактом.

Эта «первая встреча» с действительностью революционного достижения, как всякая первая встреча, не могла не быть полной восторженной робости и боязни прикосновения.

Эта передача в плане минимальной «прикосновенности», минимального навязывания своей воли, максимального соподчинения себя ей в показе, отразившаяся в «типажном методе», несомненно глубоко связана со спецификой формы прихода к революции тех, для кого на большом этапе это продолжало пребывать методом воплощения этой действительности.

Это были не вышедшие из революции люди, а к ней приходившие, в нее вступавшие.

И надо было немало лет (здесь уместно вспомнить последнюю вспышку рецидива РАППа в вопросе «своих» и «не своих»), пока мудрой тактикой партии эти пришедшие к революции попутчики не ощутили и себя окончательно плотью от плоти и кровью от крови революционного дела и строительства социализма.

Это ознаменовало и глубокую переустановку в творческой направленности. Если первый этап шел под знаком открытия революционной действительности для тех, кто пришел в нее, то на последующем этапе стало лозунгом «раскрыть» и «вскрыть» ту социалистическую действительность, в создании коей они почувствовали себя равноправными и равнообязанными.

Метод, отражавший одно взаимоотношение с действительностью, не мог не сдвинуться в новую область, когда сдвинулось само мировоззрение и мироощущение себя внутри его.

Начало этого сдвига мы ощущаем сейчас.

И методологическая растерянность кинематографии на сегодня есть положительный показатель на перестройку метода кино по новым путям, в соответствии с новым самоосознанием кино и кинематографистов после исторического постановления от 23 апреля.

Так или иначе «типажность», вскормленная, на мой взгляд, соответствующими указанными предпосылками, черты которой можно разглядеть и в театральной работе, становится тоже од-

---

Ежегодно будут созываться два всесоюзных тематических совещания: первое — в конце июля, а второе — в первой половине ноября.

| газ. „Кино“ № 33 (564), 1933 |

Почему мы любим кино, а кино не любит нас?

... И очень хочется увидеть нашу советскую смешную и веселую картину, над которой можно вдоволь посмеяться здоровым смехом, помогающим отдохнуть. Пусть дадут нам товарищи киноработники такие картины, и мы будем им благодарны...

... Я показываю, как работать каждому забойщику, каждому рассказываю, как нужно работать, чтобы давать бóльшую производительность.

КИНО МОГЛО БЫ В ЭТОМ СИЛЬНО ПОМОЧЬ, ЕСЛИ БЫ ОНО ЛУЧШИЕ ОБРАЗЦЫ РАБОТЫ ПОКАЗАЛО ВСЕМУ ДОНБАССУ...

... НИ ОДНОЙ КАРТИНЫ О ДОНБАССЕ Я НИ РАЗУ НЕ ВИДЕЛ. Самим как-то неудобно о себе писать, а все-таки скажу: богат Донбасс и людьми и делами, о которых можно интересные картины сделать...

... И невольно спраши-

Рис. С. Юткевича.

Как боролось „кино“ за хронику

| газ. „Кино“ № 4, 1926 |

Свадебная процессия в фильме «Мекснка». Режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров, оператор Э. Тиссэ

ним из специфических признаков кино того времени.

Но обратимся сейчас ко второй черте «специфики» кино — к монтажному началу. И посмотрим — где и когда оно определялось у меня в прежних работах, прежде чем на кино я примкнул к тому общему движению, в котором был одним из самых неуемных «рыцарей» по этой линии.

Эти тенденции в отчетливой форме проступают в постановке того же «Мудреца» (1923 г.). О ней я уже говорил, что она была парадоксальным заострением до конца всех и всяческих элементов и черт, свойственных театру и приемам театральных постановок; своеобразным «reductio ad absurdum» театральной концепции: комическая трактовка перескакивала в клоунаду, текст — в акробатику, гнев — в сальто-мортале, радость — в каскад.

И среди этого эксцентрического буйства, включавшего даже упомянутую маленькую комическую кинофильму, можно найти и первый образчик резко выраженного монтажа. В явлениях восьмом и десятом второго акта «Мудреца» в постановке Рабочего театра Пролеткульта.

Движение действия в пьесе у Островского таково: в нем сплетение целого ряда интрижных моментов. Мамаев подсылает своего племянника Глумова к

ваешь, ПОЧЕМУ ЭТО ТАК ПОЛУЧАЕТСЯ, ЧТО МЫ любим кино, а кино не любит нас?

Никита ИЗОТОВ

| из письма, газ. „Кино“ № 52 (583), 1933 |

Радиограмма с Уэллена

УЭЛЛЕН, 6 (по радио). Снятый материал и аппаратура спасены. Засняты гибель судна, жизнь на льду, помощь берега.

Кинооператор ШАФРАН

| газ. „Кино“ № 14 (606), 1934 |

Ближе к массам, ближе к производству

ЦК Рабис, объединявший раньше работников всех видов искусств, разъединен на два союза. Отряд кинематографистов и фотоработников будет иметь свой профсоюз кино-фоторабо тников со своим Центральным комитетом.

М. ГРИНБЕРГ

| газ.„ Кино“ № (634), 1934 |

Из Венеции получена следующая телеграмма:

« Бионале. Институт воспитательной кинематографии.

Рады сообщить, что кубок выставки, предназначенный лучшей продукции иностранного государства, принявшего участие в Международной выставке киноискусства, присужден ГУКФ СССР как признание успеха, полученного всем комплексом его изумительных по замыслу и выполнению фильм. Поздравляем.

Президент Бионале ВОЛЬПИ

Президент И-та воспитательной кинематографии ПОКО де-ЛЯДЧИ

Докладчик МАРИАНИ »

| газ. „Кино“ № 43 (635), 1934 |

собственной жене, чтобы быть спокойнее. Глумов идет дальше указаний дядюшки. Мамаева принимает ухаживания за чистую монету. В то же время Глумов, пользуя ее протекцию по одной линии, затевает с Мамаевым сватовство к племяннице Турусиной, скрывая это дело от Мамаевой. Диапазоном ухаживания за тетушкой надувает дядюшку. Льстя дядюшке, устраивает с ним обман тетушки.

Российский Растиньяк-Глумов в комедийном плане повторяет все ситуации больших страстей и крупных денежных операций, проделываемых французским прототипом. Сквозь комедийные персонажи сквозят Нюсенжан и Дельфина, мадам де Боссэ. В финале комической катастрофы Глумова звучит трагическая развязка с историей женитьбы Люсьена де Рюбенпрэ.

Тип Растиньяка в России еще в пеленках. Делячество бальзаковского размаха только-только начинает возникать и оформляться в государстве Российском. Карьера — еще не страшный призрак золота, крови, грязи и преступления. Она еще пока-что в роде детской игры между дядюшками и племянниками, тетушками и их ухажорами. Это еще семейный масштаб. Еще не крупная игра больших интересов. Отсюда — комедийность. Но так или иначе — полная оснащенность интриг и хитроумных сплетений ходов действующих лиц. Хитросплетений... Хитросплетений переплетающихся интересов... Игры на два фронта. Игры на два лица... И как бы отсюда возникает... хитросплетение этих двух явлений. В форме монтажной перерезки этих двух явлений.

Нудная последовательность «режиссерских» предначертаний Мамаева и кропотливое исполнение его ремарок Глумовым вдвигается в одновременность. Перемежение «инструкций» дядюшки и «атак» на тетушку обнажают и заостряют достаточно неприглядную роль сводника Мамаева, снабжая ее веселостью клоунады. Наигранное лицемерие любовных объяснений Глумова еще явственнее наиграно. Быстрая перерезка двух диалогов убыстряет темп и веселость самого комизма ситуаций.

Сцена при постановке «Мудреца» представляла собой круглый ковер, на манер цирковой арены, обшитый красным сукном наподобие барьера. На 3/4 вокруг сидели зрители. В глубине стоял перед полосатой тиковой занавеской маленький повышенный помост с боковыми сходами.

Сцена с Мамаевым [1] ведется внизу «на манеже», как мы выражались тогда. Сцена с Мамаевой — на помостке. И вместо плавной смены явлений Глумов в нашей постановке летает от одного к другой и от одной к другому. Проводит фрагмент диалога с одной, чтоб, оборвав,

[1] См. для сравнения текст «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, действие II явление 8-е и 10-е

Литература и кино

Мастера о сценарии

Сценарий надо писать не до съемки, а после. Сценарий — не приказ снять, а метод организации уже заснятого. Поэтому надо спрашивать не «каким должен быть сценарий», а «что должно быть заснято». Сценарная обработка материала — уже последующая стадия работы.

О. БРИК

| журн. АРК № 9—10, 1926 |

... Кажется, нет надобности много говорить о том, что литература дала кино? Это само собой ясно, если принять во внимание хотя бы только то обстоятельство, что множество писателей, и в том числе очень крупные, особенно на Западе, отчасти у нас, писали киносценарии и что например в Америке, кажется, вся решительно литература тематически уже использована как материал для кинолент.

Существеннее конечно второй вопрос: что дало кино литературе? Ибо если литература снабжала кино «содержанием изображаемого на экране, то кино повлияло известным образом на композиционные приемы литературы». Такое влияние должно было конечно сказаться прежде всего в области драмы. Много лет назад (в 1907 году) пишущий эти строки, в сборнике «Кризис театра», в статье о западной драме начала XX в., старался показать, как соседство с кино повлияло на драматическую технику западных писателей. В настоящее время число этих примеров можно было бы множить до бесконечности. Не только драматурги вводят в драму механически кино (Синклер: «Ад»), не только они сочетают кино и театр (Жюль Ромэн: «Доногоа-Тонка») — самая драма строится часто по типу

продолжить начатый фрагмент с другим. Финальные реплики одного ряда фрагментов, сталкиваясь с начальными другого, приобретают новый смысл, иногда каламбурную игру слов.

Сами перескоки дают как бы цезуры между сыгранностью отдельных моментов.

Наличие третьего, не участвующего в разговоре и как бы отсутствующего, дает еще эффект иллюстративной врезки к той или иной реплике диалога двух других. Так например при словах «она—женщина темперамента сангвинического» артистка Янукова (Мамаева) делала соответствующую мимико-интонационную игру, как бы врезаясь новой «перебивкой» в разговор, шедший про нее. То же у Штрауха (Мамаев) в отношении диалога на помостке [1]. Бытовые диалоги Островского приобретали неожиданную игривость, отвечая тому жанру цирковой клоунады, в котором мчался весь спектакль.

Вот примерная, по памяти восстановленная вязь «хитросплетения» этих двух диалогов.

Начало явления идет по Островскому. Затем:

Похороны в Юкатане, кадр из фильмы «Мексика». Режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров, опер. Э. Тиссэ

---

1) *МАМАЕВ.* Да вот еще одно тонкое обстоятельство. В какие отношения ты поставил себя к тетке?

ГЛУМОВ. Я человек благовоспитанный, учтивости меня учить не надо.

МАМАЕВ. Ну вот и глупо, ну вот и глупо. Она еще довольно молода (кажется в этом месте делалось появление Мамаевой на помостке — *С. Э.*), собой красива (Мамаева гарцовала по помост-

[1] Нужно отметить, что как игра отдельных мест, так и целый ряд легких изменений текста, сделанных С. Третьяковым для смехотворного сталкивания этих фрагментов, сейчас конечно за 12 лет утрачены и забыты. Приводимая врезка явлений таким образом приблизительна, хотя и показательна

кинопредставления (например в Германии так называемая драма-обозрение, revue). Но даже и на роман кино оказало известное воздействие, в особенности конечно в Америке. Так, роман Синклера «Христос в Вестерн-Сити» не только начинается в кинотеатре, но и развертывается в значительной степени в виде киносценария. И было не без основания замечено, что если соединить вместе все или многие рассказы Генри, то в своем быстром и динамическом мелькании они представляют собою не что иное, как настоящую киноленту. Известно даже, что роман Дж. Лондона «Сердца трех» был плодом совместного творчества с кинорежиссером и хранит в том виде, как он теперь читается, явные следы кинотехники. Аналогичные явления можно встретить в нашей современной художественной литературе. Есть кое-что от кинематографа в той манере и разорванной композиции, характерной для некоторых из наших беллетристов, например Б. Пильняка...

... Вопрос о взаимовлиянии кино и литературы, — еще недостаточно изученный, — теперь все чаще привлекает внимание последователей как за границей, так и у нас. Так вышла объемистая на немецком языке книга о взаимоотношениях между экспрессионизмом и кино. На тему о влиянии кино на литературу Запада в прошлом году был сделан доклад в нашем научно - исследовательском институте языка и литературы (РАНИОН). В. ФРИЧЕ

[„Советский экран" № 35, 1927]

Киносценарий

I

Книжка Пудовкина о сценарии имеет огромное значение для писателя. Она вскрывает, быть может независимо от воли автора, два основных момента в работе сценариста, резко и решительно отличая эту работу от писательской техники.

ку в «ослепительном» наряде и перьях), нужна ей твоя учтивость! Врага что ли ты нажить себе хочешь?

ГЛУМОВ. Я, дядюшка, не понимаю.

МАМАЕВ. Не понимаешь, так слушай, учись! Слава богу, тебе есть у кого поучиться. Женщины не прощают тому, кто не замечает их красоты.

ГЛУМОВ. Да, да, да! (на перебеге). Скажите! Из ума вон. (Игралось и как конец диалога с Мамаевым и как изумление при виде тетушки).

. . . . . .

2) *МАМАЕВА.* Целуйте ручку, ваше дело улажено [1].

ГЛУМОВ. Я вас не просил.

МАМАЕВА. Нужды нет, я сама догадалась.

ГЛУМОВ (целует руку). Благодарю вас (берет шляпу).

МАМАЕВА. Куда же вы?

ГЛУМОВ (на полпути вниз). Домой. Я слишком счастлив. Я побегу поделиться моей радостью с матерью.

. . . . . .

3) *МАМАЕВ.* То-то же, братец! (звучит уже как одобрение хорошо заученному уроку). Хоть ты и седьмая вода на киселе, а все-таки родственник, имеешь больше свободы, чем просто знакомый; можешь иногда, как будто по забывчивости, лишний раз ручку поцеловать (звучит как реприманд за недостаточно решительное поведение с теткой), ну там глазами что-нибудь. Я думаю умеешь?

ГЛУМОВ. Не умею.

МАМАЕВ. Экий ты, братец! Ну, вот так (заводит глаза кверху).

ГЛУМОВ. Полноте, что вы! Как это можно!

МАМАЕВ. Ну, да ты перед зеркалом хорошенько поучись. Ну, иногда вздохни с томным видом. Все это немножко щекочет их самолюбие!..

. . . . . .

4) *ГЛУМОВ* (взбегая с зеркалом, перед которым делал томный вид. Это по-новому осмыслило вопрос Мамаевой).

МАМАЕВА. Вы счастливы? Не верю.

ГЛУМОВ. Счастлив, насколько можно.

МАМАЕВА. Значит не совсем, значит вы еще не всего достигли.

ГЛУМОВ. Всего, на что я смел надеяться.

МАМАЕВА. Нет, вы говорите прямо: всего вы достигли?

ГЛУМОВ. Чего же мне еще! Я получу место.

МАМАЕВА. Не верю, не верю. Вы хотите в таких молодых годах показать себя материалистом, хотите уверить меня, что думаете только о службе, о деньгах.

ГЛУМОВ. Клеопатра Львовна...

МАМАЕВА. Хотите уверить, что у вас никогда не бьется сердце, что вы

[1] Согласие Городулина устроить Глумова на службу игралось в седьмом явлении, а не в девятом.

Вот они:

1. Сценарий есть не первичное, а вторичное произведение.

2. Сценарий есть форма производственная, взывающая к коллективной работе.

То и другое я должна пояснить. Прежде всего: сам Пудовкин нигде вывода этого не делает и даже на него не намекает. Наоборот, он как бы стремится дать писателю - профессионалу советы и указания как сделать пригодный к постановке сценарий, заранее исходя из обратного положения, то-есть считая, повидимому, сценарий одной из литературных (или могущих стать литературными) форм. Однакоже содержание его книжки противоречит этой предпосылке.

В самом деле, вводя понятие объема, количества сцен, суммы сцен в частях, количества частей, характера законов, управляющих взаимоотношениями этих частей и сцен; далее, устанавливая необходимость кульминационной точки, развивая учение о концах и т. д. и т. д., он проделывает АНАЛИТИЧЕСКУЮ работу. Предлагая усвоить эти аналитические приемы, он в сущности дает писателю в руки метод архитектора, чертежника, картографа, но не живописца, то есть метод распределения ПРОСТРАНСТВА, А НЕ ЗАПОЛНЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА. Таким путем надо сперва сделать схему сценария, потом детализировать ее, потом уже описывать сцены, — и вовсе не обязательно подряд, а с конца, с середины, одновременно, — словом как захочется: важно лишь заполнить уже имеющуюся разметку.

Но этого мало. Начав с аналитических приемов, надо еще воспитать в себе особый негативный дар. Мы пишем, зная, что написанное будет нами прочитано. Но тут надо писать, зная, что написанное нами будет поставлено, увидено с экрана, а не прочитано. Иначе сказать, речь, — строительный материал литературной формы, — должна превратиться в леса, в подспорный вспомогательный материал, потеряв всякое свое строительное значение. Ставить

не мечтаете, не плачете, что вы не любите никого. (Последние три реплики шли на crescendo страсти).

. . . . . .

5) (Тем смешнее звучали весьма деловитые реплики начала).

ГЛУМОВ. Покорнейше вас благодарю (как бы благодаря за достигнутые у тетки результаты).

МАМАЕВ. Да и для меня-то покойнее. Пойми, пойми!

ГЛУМОВ. Опять не понимаю.

МАМАЕВ. Она — женщина темперамента сангвинического (соответствующая игра Мамаевой на площадке), голова у ней горячая, очень легко может увлечься каким-нибудь франтом, чорт его знает, что за механик попадется, может быть совсем каторжный. В этих прихвостнях бога нет. Вот оно куда пошло! А тут, понимаешь ты, не угодно ли вам, мол, свой, испытанный человек. И волки сыты и овцы целы. Ха! Ха! Ха! Понял?

ГЛУМОВ. Ума, ума у вас, дядюшка!

МАМАЕВ. Надеюсь.

. . . . . .

6) *ГЛУМОВ* (опять искусственно возвращаясь в патетический тон куска № 4). Я достиг всего возможного, всего, на что я могу позволить себе надеяться.

МАМАЕВА. Значит, вы не можете позволить себе надеяться на взаимность? В таком случае зачем вы даром тратите чувства? Ведь это перлы души. Говорите, кто эта жестокая?

ГЛУМОВ. Но ведь это пытка, Клеопатра Львовна.

МАМАЕВА. Говорите, негодный, говорите сейчас! Я знаю, я вижу по вашим глазам, что вы любите. Бедный. Вы очень, очень страдаете?

ГЛУМОВ. Вы не имеете права прибегать к таким средствам.

МАМАЕВА. Кого вы любите?

ГЛУМОВ. Сжальтесь?

(Сцена достигает пароксизма страсти. Новая, чисто деловая и спекулятивная врезка еще сильнее подчеркивает наигрыш Глумова. Кроме того перебивка работает как придыхание, как перед «роковым» признанием).

. . . . . .

7) (Шло на быстрой деляческой «биржевой» скороговорке, которой заключаются «нечистые» сделки и аферы).

ГЛУМОВ. А вот еще обстоятельство! Чтоб со стороны не подумали чего дурного, ведь люди злы, вы меня познакомьте с Турусиной. Там уж я открыто буду ухаживать за племянницей, даже, пожалуй, для вас, если вам угодно, посватаюсь. Вот уж тогда действительно будут и волки сыты и овцы целы.

МАМАЕВ. Вот, вот, вот. Дело, дело!

. . . . . .

8) *МАМАЕВА.* Стоит ли она вас?

ГЛУМОВ. Боже мой, что вы со мной делаете!

МАМАЕВА. Умеет ли она оценить вашу страсть, ваше прекрасное сердце?

ГЛУМОВ. Хоть убейте меня, я несмею.

писателю задачу обесценивать слова, учить писателя делать негативы, то есть класть черное там, где он клал белое, и наоборот,—это значит отбить у писателя вкус к работе, непосредственное наслаждение работой, иссушить истоки его творчества.

Предположим однако, что он все это сделал и ему удалось создать сценарий, годный к постановке. Будет ли этот сценарий достаточным для режиссера? НЕТ. Создав «негативно обработанный» сюжет, долженствующий наилучшим образом «впечатлять», то есть, сделав сценарий, писатель дал режиссеру идеальную разметку жестов и положений, но он не дал ему АТМОСФЕРЫ, не дал ему МИРА, не дал ему СРЕДЫ, в которых эти жесты и положения происходят, не дал ПОЛНОГО ЧЕЛОВЕКА, который эти жесты и положения проделывает. Иначе сказать, не дал как раз всей той ЛИТЕРАТУРЫ, которая отметается при писании сценария и которая оказывается как нельзя более необходимой для самого режиссера.

... Для того чтобы сценарий нашел себе хорошее воплощение на экране, надо, чтобы в основе сценария лежала книга, чтобы сценарий не был написан, как первичная форма, а чтобы он был аналитической разработкой романа, рассказа, новеллы, словом, того или иного литературного материала. Ибо по технике и приемам работы сценарий есть ВТОРИЧНОЕ, а не первичное произведение. Отметая всю «литературу» в сценарии, режиссер дышит ею, созерцает ею, видит ею, проникается ею в процессе постановки. «Мать» Пудовкина — наилучший образчик того, как обратно-пропорционально литературное и сценарное оружие в руках режиссера: чем больше литературы выброшено за скобку сценария, тем больше среды, образов, реального ощущенья мира, обстановки и людей достается на долю режиссерских впечатлений. Другой пример: в основе самых привлекательных заграничных постановок, например «Ма-

МАМАЕВА (шепотом). Смелей, мой друг, смелее! (этому вторил криком «смелее, смелее!» на ковре Мамаев-Штраух, совсем обнажая игру).

ГЛУМОВ. Кого люблю я?

МАМАЕВА. Да.

ГЛУМОВ (падая на колено). Вас.

МАМАЕВА (тихо вскрикивая). Ах!

(Мамаева почти лишалась чувств. Глумов сбегал вниз. В пулеметном темпе шел следующий фрагмент разговора с дядюшкой. Тональность куска № 7) и т. д. и т. д.

Вот, примерно, таким образом, врезкой друг в друга перестраивались эти две сцены. Следует конечно опять-таки иметь ввиду то время, когда на театре законна была любая стадия безумства. Когда обращение с элементами театра допускало полную вольность. В окружении «Страха», «Моего друга» и даже явного фарса «Чужого ребенка», тем не менее решенного ортодоксально-бытово, конечно такие приемы даже в клоунаде не могли бы возникать. Возникнувши, могли бы вызывать недоуменье... (А может быть и нет?). Но то был сезон 1922—23 года...

Так или иначе фарсовая заостренность клоунады данным приемом достигалась. Темп возрастал. И что самое любопытное — предельная заостренность эксцентриады никак не отрывалась от тематического содержания этого фрагмента пьесы, не перескакивала в беспредметно и бессмысленно смешное, а являлась той же темой, заостренной в сценическом воплощении до парадокса.

Здесь же может быть уместно отметить еще одну специфически-кинематографическую черту (специфическую опять-таки в том смысле, что ею сугубо пользуется кино). Это — переосмысление реплик от новых сопоставлений в новый контекст.

Всякий державший в руках монтажные куски по опыту знает, как нейтральный часто кусок или даже кусок совершенно определенного смысла внезапно от сочетания с другим становится остро содержательно направленным и часто совершенно противоположного смысла тому, в котором он был снят.

На этом во многом строится мудрое и злое искусство перемонтажа. Тогда когда оно действительно «искусство», а не аляповатая халтура. Какие запасы остроумия тратились подчас на это дело! В ту славную пору, когда на заре нашего кино,осваивая монтаж, над этим работали еще Э. Шуб, «братья» Васильевы, Бирройс, Веньямин Бойтлер. [1]

Не могу отказать себе в удовольствии привести здесь один монтажный турде-форс, произведенный именно Веньямином, последним из этого ряда.

Пришла из-за границы картина с Яннингсом «Дантон». У нас она стала

[1] Первый монтажный кусок пленки «настоящей фильмы» мне самому пришлось держать в руках, помогая Э. Шуб по перемонтажу «Доктора Мабузо» вскоре после постановки «Мудреца»

бузо», «Длинноногий дядюшка», «Знак Зорро», лежат авантюрные книги того же названия. Почти весь материал этих книг пригодился для сценария, потому что «литературы» в них очень мало, мир их условен, а герои мало реальны. Но дав прелестные сценарии, они не дали режиссеру атмосферы, среды, реальных характеров,—и потому в конечном счете на нас с экрана смотрят очаровательные пустяки, хорошо сделанные безделушки, искусство развлекающее, а не познающее и запечатляющее мир.

Какой отсюда вывод? Писатели должны писать книги. Сценаристы должны делать из них сценарии. Сценарий, как первичная художественная форма, осуществится только тогда, когда литература умрет и мы потеряем необходимость в буквах и письменах, чтобы общаться и передавать мысли через время и пространство.

II

«... сценарий есть форма производственная, взывающая к коллективной работе».

В чем признак ПРОИЗВОДСТВЕННОСТИ? В разделении труда. Кустарь делает всю вещь целиком. Рабочий делает лишь часть вещи. Фабрика и завод — это огромное количество цехов, где выделываются различные детали; все они бегут в главный цех, — сборный, — где части стремятся друг к дружке и пригоняются в одно целое. Говорят, что работа кустаря индивидуальнее, а работа фабрик и заводов механичнее; на самом деле ее следовало бы назвать более ЛИЧНОСТНОЙ; если в изделии кустаря сказался данный ограниченный индивидуум, то в изделии фабричном полнее и совершеннее сказалась человеческая личность в ее пределах, возможностях, слабостях, усилиях и т. д.

Вот в этом смысле работа над сценарием могла бы быть производственной. Она несомненно взывает к «разделению труда», ибо построение целого сценария слишком детализировано и обширно для одной человеческой зарядки, а законы сценария слишком диалек-

«Гильотиной». (Сейчас вообще вряд ли кто эту фильму помнит). В советском варианте была сцена: Камилл Дюмулен отправлен на гильотину. К Робеспьеру вбегает взволнованный Дантон. Робеспьер отворачивается и медленно утирает слезу. Надпись гласила что-то в роде: «Во имя свободы я должен был пожертвовать другом...»

— Все благополучно.

Но кто догадывался о том, что в немецком оригинале Дантон, гуляка и бабник, чудный парень и единственная положительная фигура среди стаи злодеев, что этот Дантон вбегал к злодею Робеспьеру и... плевал ему в лицо? Что Робеспьер платком стирал с лица плевок? И что титром сквозь зубы звучала угроза Робеспьера, угроза, становившаяся реальностью, когда в конце фильмы на гильотину восходил Яннингс-Дантон?!

Два маленьких надреза в пленке извлекли кусочек фильмы — от момента посыла плевка до попадания. И оскорбительность плевка стала слезой сожаления по павшему другу...

Таких примеров наша практика знала немало.

Откуда брался мой эксперимент над сценой из Островского?

Может быть это уже был «аромат» монтажа, несшийся от первых монтажных попыток смежного по «левизне» зачинающегося нашего кино?

Ведь замена «дневника Глумова» из пьесы Островского маленькой комической фильмой — «кинодневником» — уже пародировала первые эксперименты у нас над кинохроникой.

Но я думаю, что это скорее и прежде всего было влиянием принципа, по которому составляется, «монтируется» цирковая программа или мюзик-холльная. Страстным любителем этого жанра я был с детства.

«Мексика». Режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров, оператор Э. Тиссэ

тичны, чтобы не требовать двух и трех людей для правильного равновесия.

Мариэтта ШАГИНЯН

| „Советский экран" № 3, 1927 |

„Караул"

... Я написал сценарий «Как поживаете». Сценарий этот принципиален. До его написания я поставил себе и ответил на ряд вопросов.

Первый вопрос. Почему заграничная фильма в общем бьет нашу и в художестве?

Ответ. Потому что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого искусства вытекающие, незаменимые ничем средства выразительности (поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. п.).

Второй вопрос. Почему надо быть за хронику против игровой фильмы?

Ответ. Потому что хроника орудует действительными вещами и фактами.

Третий вопрос. Почему нельзя выдержать час хроники?

Ответ. Потому что наша хроника — случайный набор кадров и событий. Хроника должна быть организована и организовывать сама. Такую хронику выдержат. Такая хроника — газета. Без такой хроники нельзя жить. Прекращать ее — не умнее, чем предлагать закрывать «Известия» или «Правду».

Четвертый вопрос. Почему слепит «Парижанка»?

Ответ. Потому что, организуя простенькие фактики, она достигает величайшей эмоциональной насыщенности.

В. МАЯКОВСКИЙ

| „Леф" № 2, 1927 |

★ ★ ★

... настоящей литературе кино дало много хорошего. Правда, об этом вряд ли еще можно говорить в прошедшем времени: влияние кино на литературу толь-

А под влиянием французов, Чаплина (о котором мы знали лишь понаслышке), первых сведений о фокс-тротте и джазе пышно расцветала эта ранняя любовь. Вспомните рядом фэксов, Фореггера, Театр народной комедии и собственного более раннего циркового «Мексиканца».

Этот элемент мюзик-холла в ту пору был, видимо, наиболее питающим для возникновения «монтажного» хода художественного мышления.

Сшитый из разноцветных лоскутов, костюм Арлекина, казалось, вырос в образец построения программы всего вида зрелища, которое выросло на месте того, где когда-то безраздельно царил он.

Так было в отношении спектакля «Мудреца» в целом. Недаром самый метод определялся, как... «монтаж аттракционов».

Если таково положение с композицией этого спектакля в целом, то к приведенному выше фрагменту его, как частности, могли вести и другие предпосылки.

Не кажется ли самый прием своеобразным отзвуком и реминесценцией... Флобера? Как ни странно, у Флобера имеется один из превосходнейших образцов «перекрестного» монтажа с отчетливой тенденцией выразительного заострения этим приемом. Речь идет о сцене на сельскохозяйственной выставке, на которой происходит первое сближение Эммы с Родольфом («Мадам Бовари»). Переплетаются два разговора: речь муниципального оратора и первый разговор будущих любовников.

«...Отношение религии и земледелия и их постоянное соперничество в ходе цивилизации было проведено превосходно.

Родольф и мадам Бовари беседовали о снах, предчувствиях, о магнетизме».

Восходя к колыбели общественности, оратор рисовал те дикие времена, когда люди жили в чаще лесов и питались желудями. Затем они сбросили с себя звериные шкуры, укутались в сукна, избороздили поля, насадили виноградники. Было ли это благом и не заключалось ли в этом открытии более дурных сторон, чем выгод? Таким вопросом задавался г-н де-Мозере.

От магнетизма понемногу Родольф перешел к сродству душ, и пока г-н председатель напоминал о Цинциннате за плугом, о Диоклетиане, возделывающем капусту, и о китайских императорах, освящающих посевы личным трудом, Родольф объяснял молодой женщине, что эти непреодолимые притяжения коренятся в некотором предшествовавшем существовании. «Например мы, — говорил он, — почему мы познакомились друг с другом? Какой случайности это понадобилось? Потому конечно, что на далеком расстоянии, подобно двум рекам, стремящимся слиться воедино, наши частные существования побуждали нас друг к другу». Он взял ее за руку, она ее не отняла.

ко начинается, но сущность этого влияния плодотворна.

Прежде всего, кино заражает своей динамикой. В век кино уже нельзя писать так длинно и сонно, как писали наши деды и даже отцы. Затем кино сильно способствует тому, чтобы в литературе РАССКАЗЫВАНИЕ все больше заменялось ПОКАЗЫВАНИЕМ. На Западе уже есть немало таких отточенных, динамических, показывающих, а не рассказывающих литературных произведений. ... Будущая литература, — это не так трудно предвидеть, — будет краткой по форме, острой, динамической и конечно «кинематографичной».

Теперь второй вопрос: что литература дала кино?

Пока как будто ничего или — очень мало. Между тем гениальные опыты Чарли Чаплина показывают, что в кино можно вводить самую настоящую литературность, можно ставить и художественно разрешать самые большие и серьезные вопросы.

К сожалению, это не всегда делают не только специалисты - сценаристы, но даже и писатели, пишущие для кино. Их подавляет чудовищная рутина современного кино, они приспособляются к ней...

... Я убежден, что кино может вместить в себе и передавать миллионам самое высокое, острое, тонкое, прекрасное и возвышающее.

Когда литература отнесется к кино с полной серьезностью, она сможет дать ему это в полной мере.

Ефим ЗОЗУЛЯ

„Советский экран" № 35, 1927

Я верю...

Пока очень затруднительно перекидывать даже мысленно мосты между нашей литературой и нашим кино. Мы сумели поставить нашу СОВЕТСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ на одно ИЗ ПЕРВЫХ В ЕВРОПЕ МЕСТ, а кино топчется и доселе НА СТАРОМ МЕСТЕ: кулак спаи-

«За общее ведение хозяйства!» кричал председатель.

«Вот например вчера, когда я у вас был...»

«Г-ну Бизе из Кенкампуа».

«Знал ли я тогда, что буду здесь с вами?»

«Семьдесят франков!»

«Сто раз я собирался уйти и оставался с вами...»

«Навоз...»

«С каким бы наслаждением я остался бы сегодня, завтра, все другие дни, на всю жизнь...»

Как видим, то же сплетение двух линий, тематически одинаковых, одинаково пошлых. Возгоняя дело к монументальной пошлости. Та же перерезка. Те же каламбурные стыки с каламбурным переосмыслением фраз и содержаний.

Литературных примеров можно было бы привести еще много. Самый прием в дальнейшем становится широко популярным.

Наша выходка в отношении Островского осталась «авангардной» и несомненно наиболее наглой (и монтажно обнаженной). В ней перерезались не два парных диалога из четырех персон, а была сделана эта перерезка на три персоны с попеременным присутствием третьего тут и там.

Так или иначе, этот зародыш монтажной тенденции пышно и быстро разрастается в следующей же постановке «Пататра», так и оставшейся на бумаге, ввиду отсутствия помещения и технических возможностей для ее осуществления.

Постановка мыслилась в «детективных темпах» с очень быстрой переброской действия, с врезкой сцены в сцену, с одновременной работой нескольких сцен.

Касаясь этой постановки (проекта), хочется вспомнить еще одну из неосуществленных. Она, пожалуй, по тенденции непосредственно предшествует этому проекту. Давая внутри портала сцены попытку разрешения того, что должно было охватывать зал в целом. Ее может быть не вредно тоже вспомнить, так как и она сохранилась лишь в эскизах, монтажных планах, была оборвана еще в репетициях и вышла гораздо позднее и из других рук в совершенно иной постановочной, чисто-театральной концепции [1].

Речь идет о пьесе Плетнева «Над обрывом». Над ней мы работали со Смышляевым в сезоне, следовавшем за «Мексиканцем». Затем мы принципиально разошлись между собой. Затем оба разошлись с Пролеткультом. (После годичного, примерно, перерыва я в Пролеткульт вернулся уже на чисто-режиссерскую работу, хотя по старой памяти продолжал «самоснабжаться» вещественным оформлением собственных постановок).

1 Кажется в 1925—26 году

вает середняка, старый полковник пьет рабочую кровь, поглаживая диковинные усы, — и ведь даже не стаканом пьет, а всегда бочками, бочками, товарищи. Все, что делаешь, НАДО ДЕЛАТЬ ТАЛАНТЛИВО, с искрой, не чиновнически; преступно из живого, актуального материала строить какой-то подозрительный ПАНОПТИКУМ ВОСКОВЫХ ФИГУР. Пора перестать расставлять добро и зло шеренгами, как на смотру солдат. ЗА ДЕСЯТЬ ЛЕТ СТРАНА ДОСТАТОЧНО ПОДРОСЛА, ЧТОБ ЕЕ НЕ КОРМИТЬ ОСКОРБИТЕЛЬНОЙ МАННОЙ КАШЕЙ. Смешно и скучно, товарищи.

... Мы можем делать вещи, у нас ЕСТЬ СИЛЫ, ЛЮДИ И ВОЗМОЖНОСТИ. У нас есть ИДЕЯ, чего как будто НИГДЕ НЕТ НА ЗАПАДЕ... Мы умеем сделать «Броненосец Потемкин» и «Союз великого дела», но чаще всего мы, литераторы, являемся горькими свидетелями появления на свет мертворожденных младенцев, до бесчувствия заласканных ретивыми человеками в мундирах.

Я ВЕРЮ, ЧТО К ДВАДЦАТИЛЕТИЮ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ ВСЕ БУДЕТ ОЧЕНЬ ХОРОШО.

Леонид ЛЕОНОВ

| газ. „Кино" № 45 (217), 1927 |

И на том спасибо

Литература современная на кино за истекшее десятилетие НИКАК НЕ ВЛИЯЛА. В последний год заметны небольшие усилия кино приблизиться к литературе, я думаю, в надежде найти новый подход к ИЗБИТЫМ ТЕМАМ: злодей толстый кулак, обижающий тощего бедняка; насильник-мельник, которого побеждает кооператив; злодейка-актриса или стенографистка, соблазняющая честного советского работника, — но строитель-

В этой пьесе была сцена с изобретателем, несущимся в сутолоке города не то подобно Архимеду в экзальтации только что сделанного открытия, не то спасаясь от злодеев, покушавшихся на плоды его раздумья. Так или иначе стояла задача разрешения динамики улицы. И не только динамики улицы, но еще и затерянности человека среди темпов «большого города» («урбанизм» был неизбежным атрибутом представлений о Западе).

Мне тогда пришла в голову забавная комбинация бегающих декораций, изображающих здания и фрагменты зданий в уменьшенном виде. Это не были еще нейтральные полированные щиты («murs mobiles»), осуществленные в дальнейшем Мейерхольдом в постановке «Треста Д. Е.» и в своих разнообразных сочетаниях решавшие обстановку места действия сквозь всю постановку. Это были еще чисто-изобразительные, иронически трактованные домики, общественные здания и элементы города.

Мало того. Вероятно под давлением выразительного задания, требовавшего их перебегов, эти подвижные декорации были еще соединены с людьми. Люди были поставлены на ролики скэтинг-ринговского типа и передвигались они, будучи причудливо врезаны в нарисованные фасады.

Влияние традиций кубизма на этом несомненно. Рассеченность человека плоскостями. Врезка человека в среду и среды в человека были совершенно в плане кубистов. И именно в плане их живописи, сильно тогда еще на меня влиявшей как динамизмом, так и своеобразием форм. Известные «урбанистические» костюмы Пикассо, которые я пародировал позже в эскизах к пародийному же сценарию «Подвязки Коломбины» для театра Фореггера, менее влияли на дело. В отличие от них здесь задание было динамическим в первую очередь. Было желание передать динамику города, мелькание фронтонов, рук, ног, колоннад, голов, цилиндров. Одним словом, нечто такое, что можно было найти у... Гоголя, но что находили прежде всего во французской живописи, пока Андрей Белый не обратил внимание на своеобразный гоголевский кубизм.

Как сейчас, помню четырехногую комбинацию из двух банкиров и фасада биржи. Цирк, бегавший ногами врезанных в его фасад наездницы и клоуна. Полисмен, простреленный крест-на-крест фаэтоном и автомобилем. Все это на роликах и мчащееся сквозь бегающий свет.

Проекты остались на бумаге. Хотя, кажется, уже не осталось и бумаги и ее заменяет лирика воспоминаний.

В плане же нашего разбора это интересно тем, что перемешанная нарезка крупных планов для передачи динамики города уже присутствует здесь и всячески старается заставить мало-пригодность сцены служить своим интересам.

ство побеждает, и все злодеи гибнут «в дыму», как говорится...

Иных тем кино в литературе брать не пытается, а если и пытается, то немедленно же приближает оные темы к СВОИМ ИЗЛЮБЛЕННЫМ ТРАФАРЕТАМ. Что ж, и на том спасибо. У меня поставили повесть «Хабу», я посмотрел и попросил: «Снимите, пожалуйста, с этой ленты название мое и фамилию мою». Может быть, и снимут, а не снимут — и не надо, никого писательским негодованием нашим не удивишь.

Я верю, что к двадцатилетию Октября в «Кино», которая к тому времени будет выходить ежедневно — утром и вечером — я бодро и смело напишу: «ЗА ИСТЕКШЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ОКАЗАЛА УДИВИТЕЛЬНО БЛАГОТВОРНОЕ ВЛИЯНИЕ НА КИНО»...

Всеволод ИВАНОВ

| газ. „Кино“ № 45 (217), 1927 |

Место, которое некому занять

... Мне кажется, что, несмотря на недостаток денег и технических возможностей (или возможно именно благодаря этому), единственной киноиндустрией, которой не угрожают имманентные взрывы, будет киноиндустрия СССР.

Вы твердо знаете, что вы хотите делать, и на многих примерах («Потемкин», «Мать», «СВД») вы доказали это и достигли большого и постоянного успеха.

ЕСЛИ ЖЕ ВЫ НЕ БУДЕТЕ ДЕЛАТЬ ТО, ЧТО ДЕЛАЛИ, — БОЛЬШЕ НЕТ НИКОГО, КТО БЫ МОГ ЗАМЕНИТЬ ВАС.

Д. ДОС ПАССОС

| „Советск. экран“ № 49, 1928 |

... До тех пор, пока не будет сломлен обломовский консерватизм киноспецов, кино будет переживать тяжелый кризис в своей художественной работе. Живая

«Мексика». Режис. С. Эйзенштейн и Г. Александров, опер. Э. Тиссэ

Мало того. Здесь же есть элемент двукратности и многократности экспозиций: «впечатывание» человека в здание. Соединение среды и человека в сложном изображении.

Перегруженность «Стачки» подобными усложненными приемами — явная «детская болезнь левизны» первых шагов на экране. Она непосредственно связана с этой более ранней театральной тенденцией и через нее восходит несомненно к тем же кубическим предпосылкам, которые влияли и на нее.

Этот же источник питал экспрессионистическое и авангардистское кино Запада по линии их изобразительной методики определенного этапа.

Интересно проследить дальнейшее развитие этой «личинки» единства человека и среды. Буквальная механическая врезка друг в друга на сцене.

Механический элемент вынесен в технику приема многократной экспозиции на кино: экран (в «Стачке») решает эту и гораздо более сложные задачи как чисто-пластическую композицию, как синтетическое киноизображение.

Наконец — третий этап. Из механического соединения, из пластического синтеза дело переходит в синтез тема-

---

связь с художественной литературой, освобождение кино от пошлейших традиций заграничных дегенератов, тесное творческое общение с писателями, тематическая разработка сложных проблем наших дней в широкой среде художников пера и кино, упорное стремление кино к художественной правде, — все это создает прекрасные условия к взаимной связи, взаимному слиянию литературы и кино.

Я убежден, что при этих условиях в короткое время наше кино поднимется на такую художественную высоту, о которой не может мечтать заграница. Тогда кино займет в нашем советском искусстве подобающее ему почетное место.

Фед. ГЛАДКОВ

| „Советский экран" № 35, 1927 |

Без антагонизма

До сих пор лучшие наши писатели мало используются для киносценариев. Причина этого скрыта гораздо глубже, чем обычно думают. Дело не только в организационных дефектах, не в небрежном отношении кинорежиссеров к сценариям: дело в том, что между литературным и, если можно так выразиться, сценарным творчеством лежит глубокая пропасть. Самый талантливый писатель может оказаться плохим сценаристом... Кино, как показывает само его название, — искусство, построенное на движении. Ему не свойственно все описательное, все например, что характерно для нашей старой, спокойной, так сказать, статической дворянской литературы: ТОЛСТОЙ, ТУРГЕНЕВ МОГУТ БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАНЫ ТОЛЬКО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФАБУЛЫ, НО СПЕЦИФИКУМ ИХ ТВОРЧЕСТВА НЕ ПЕРЕДАВАЕМ НА ЭКРАНЕ. ДОСТОЕВСКОГО МОЖНО ОЩУТИТЬ ЧЕРЕЗ КИНО. ЭТИМ ОБЪЯСНЯЕТСЯ, ПОЧЕМУ «МАТЬ» ГОРЬКОГО, ОДНОГО ИЗ САМЫХ ДИНАМИЧЕСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ, ОКАЗА-

тический. Уже не техническим приемом камеры, а композицией строя фильмы в целом достигается эффект и ощущение неразрывного единства коллектива и среды, создающей этот коллектив.

И органическая связность матросов, броненосца и моря в пластическом и тематическом разрезе в «Потемкине» уже достигается не трюком, кратностью экспозиций и механической врезкой, а общим композиционным строем вещи.

Но не пропал даром и постановочный план «Пататры». Правда, уже не в области подобного парадоксального кинотеатрального плана, но уже в рамках театра. Однако, свернувшись до пределов, уместных на театральном ковре, он сохранил черты своей принципиальной отточенности и внутри чисто-театральной области.

Невозможность мизансценного разворота через весь зрительный зал, мизансценного сплетения сцен и зала (дной системой, разворачивающегося действия была, вероятно, причиной углубленного увлечения проблемой мизансцены внутри сценического действия.

Почти геометрически условная мизансцена «Мудреца» в следующей реализованной постановке («Слышишь, Москва», осень 1923 г.) становится одним из основных элементов передачи остросюжетной выразительности действия.

Монтажная разрезка отчетливо выпадает на долю местами даже чересчур подчеркнутой четкости мизансценной композиции. Построение «вырезывало» группы, перебрасывало внимание из угла в угол, фиксировало крупные планы, руку с письмом, игру брови, блик глаза. Овладевалась техника настоящей мизансценной композиции.

Овладевалась и перерастала в ту чеканку и резку, которую театр уже мало выдерживает. Мизансцена приближалась к своим крайним пределам. Ей уже грозила опасность стать шахматным ходом коня, сменой и процессом смены чисто-пластических очертаний в не театральной уже степени очерченности деталей и рисунка.

На этом критическом пункте и по этой линии наш театр через «Противогазы» переломился в кинематограф. Строгая высеченность детали рамкой кадра, переход от кадра к кадру и из кадра в кадр оказались логическим выходом для гипертрофии мизансцены. Теоретически это вскрыло стадиальную зависимость мизансцены и монтажа.

Педагогически это в дальнейшем для ГИКа определило метод подхода к монтажу и кино, построенного через освоение театрального построения и через искусство мизансцены. Качественный скачок, происходящий органично и легко, сохраняя в новом качестве перерастание тех же закономерностей на новом материале, в новой области и в новых условиях.

Итак, на постановке «Противогазов» сошлись все элементы кинематографи-

---

ЛАСЬ ТАКИМ ПОДХОДЯЩИМ СЮЖЕТОМ ДЛЯ КИНО. В ЛИТЕРАТУРЕ СЛОВО — ЕДИНСТВЕННЫЙ МАТЕРИАЛ, ЕДИНСТВЕННОЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО. В КИНО СЛОВО ИГРАЕТ СЛУЖЕБНУЮ РОЛЬ.

П. С. КОГАН

| газ. „Кино“ № 18 (419), 1931 |

Опыт литературы в кино

... Не стоит перечислять десятков литературных произведений, которые могут и должны быть использованы в кино, которые могут дать ему свежую кровь, новые темы, новое звучанье. До Мопассана, до Достоевского добрались, а вот в литературе советской почти ничего не взяли.. ... Почему Ассоциация работников советской кинематографии ничего не сделала для создания прочных творческих связей между работниками кино и литераторами? Почему руководство кинофабрик и всего фронта кино не наладило деловой и практический обмен опытом между писателями и кинематографистами? Литература оказалась сама по себе, а кино — само по себе...

... Побольше живой и практической работы со сценарными кадрами.

| из передовой „Литературной газеты“ № 28 (256), 1933 |

Творческие вопросы темплана

... УЧИТЬСЯ у литературы наши мастера должны раньше всего высокой идейности, большей масштабности, мастерству сюжета, углубленной его трактовке, творчески обоснованной мотивировке поступков, изображаемых в литературном произведении героев.

Бороться же мы должны со своеобразным всезнайством, которое привносят в кино некоторые литераторы, отрицающие его особенности, стремящиеся насиловать их природу путем своеобразной творческой обезлички. Мы должны бороться также и с отрицательными

ческих тенденций. Фактура турбогенераторов Газового завода, заводской пейзаж окружения, ликвидация последних остатков сценического грима и сценичности костюма, мизансцен, раздиравших пределы сценической планировки в осколки самостоятельно сочетаемых элементов действия.

Нелепыми казались аксессуары театра в окружении реальной пластической прелести завода. Нелепыми казались элементы «игры» среди реальности окружения и в остром запахе газа. Удушающими казались пределы «вензелей» сценических переходов, не дававших возможности проецировать человека в те элементы трудового окружения, которые строились вокруг убогой сценической «площадки», заблудившейся между развернутыми площадями массовой трудовой деятельности.

Короче говоря — спектакль провалился. А мы очутились в кинематографе.

Наш первый «opus» — «Стачка», как бы в обратном виде, зеркально отражает «Противогазы». Как там завод «влезал» новым качеством в рамки театра, так здесь в съемке и развороте революционно-индустриальной (по тому времени) темы и картины еще продолжали барахтаться пережитки уже ставшей чуждой махровой театральщины.

Рывок от театра был вместе с тем так принципиально резок, что в своем «восстании против театра» отмахнул и существеннейший элемент театра — сюжет.

На тех порах это звучало естественно. На экран выступал коллективизм и действия массы как противопоставление индивидуализму и «треугольнику» буржуазного кино.

Сбрасывая индивидуалистическую концепцию буржуазного героя, наше кино, того периода конечно, делало резкий перегиб, оставаясь лишь на самом общем понимании массы как героя.

Впрочем это было вполне последовательно и закономерно—это был предельно противополагавшийся протест. И в известной мере он отвечал спросу на выражение коллектива и коллективности вообще. На первых порах была горячая потребность сказать о коллективе и коллективном начале «вообще», о коллективизме как «о таковом».

Образа коллективного действия, образа коллектива никакой экран до этого не видел вообще. Массу, как пропагандиста действия, экран еще не знал.

Самое ощущение «коллективности» нуждалось в образном показе и закреплении.

Этим объясняется и отклик, который эмоционально встречал этот хотя и односторонний еще показ массы и коллектива.

Односторонний потому, что коллективизм понимает помимо общности в основном еще и максимальный разворот индивидуальности внутри коллектива.

свойствами очеркизма в виде публицистической дидактики, которую некоторые литераторы пытаются привить нашим творческим кадрам в обоснование зрительных образов, которые они дают в своих сценарных разработках.

Б. ШУМЯЦКИЙ

| журн. „Советское кино“ № 12, 1933 |

Старик Державин

... Кино имеет богатый опыт инсценировки литературных произведений. Нужно быть откровенным: до сих пор литература в кино помещалась плохо. Но из этого не сделано в литературе никаких выводов. А между тем не инсценировками, не использованием уже готовых вещей, а совсем другими путями литература во многом определила развитие советской кинематографии. А между тем советская кинематография сумела во многом повлиять на литературу, и не только нашу, но и западную.

И вот это не отмечено и не зафиксировано нигде. Нигде не отмечено влияние пролетарской литературы на такие фильмы, как «Встречный», который во многом вырос из романов Чумандрина. Или наоборот — нигде не отмечено, что стиль литературной работы Дос-Пассоса определен кинематографическими методами С. М. Эйзенштейна. Это говорил сам Дос-Пассос. Это очевидно при параллельном анализе...

... Кинематография зовет писателя. Она хочет обогатиться его наблюдательностью, его «одержимостью» темы, о которой писал Эйзенштейн в «Литературной газете».

Но кинематография хочет видеть писателя как своего союзника в строительстве революционной культуры, культуры коммунизма, а не как варяга...

... Мы хотим скрещения с литературой. От этого выиграет не только кинематограф. Литература выиграет тоже.

М. БЛЕЙМАН

| газ. „Литературный Ленинград“ № 3,1933 |

Продолжение см. на стр. 87

Такая концепция непримиримо чужда буржуазному индивидуализму. И эта же концепция отнюдь не целиком исчерпывается той кинематографией, которая создавала фильмы о коллективе первого периода с «героем-массой» в качестве протагониста.

Но, повторяю, для своего времени этот перегиб был законен и уместен. На экран надо было впервые водворять образ и понятие коллективности, социального коллектива, коллектива, объединенного одним порывом.

«Индивидуальность внутри коллектива» была спросом и требованием следующего этапа кинематографа. Этот спрос остается и поныне. И этот спрос предложением пока не удовлетворен.

В своем порыве порвать с буржуазной концепцией, противопоставиться буржуазному кино, поставить коллективизм на место индивидуализма наше кино пошло с отчаянной горячностью. Повторяю, в этом порыве оно расколотило и представление о сюжете-фабуле. Фабула казалась обеднением, ущерблением многообразности хода событий и явлений. Фабула казалась синонимом индивидуализма в приложении к многогранности событий действительности.

Я сам писал с большой горячностью в 1924 году: «долой сюжет и фабулу!», рассматривая интригу, как «индивидуалистическую линию» внутри всеобщности представляемого целого.

Было достаточно немногих фильм, чтобы водворить образ коллективизма «вообще» на экран. Встал сбосгренный интерес к индивидуальности внутри коллектива, интерес к взаимодействию коллектива и личности. Из-под прежней концепции стала уходить почва социального спроса и интереса.

Этот законный интерес, это нормальное требование на реальный показ реальной индивидуальности внутри коллектива класса естественно повернул и вопрос строения вещей в новое русло.

Как через отдельного человека, через отдельную индивидуальность должен сквозить и ощущаться класс, взаимоотношение с ним отдельного человека, так и форма построения вещи, наиболее этому отвечающая, — сюжет, — через индивидуальный частный ход событий должна и может представлять и воплощать общий облик движущих социальных сил.

Сюжет и фабула, казавшиеся на определенном этапе чуть ли не «вылазкой индивидуализма» в революционную кинематографию, обновленно возвращаются на подобающее им место.

В этом принципиальном повороте к сюжету, вероятно, скажется историческая заслуга третьего пятилетия перед советской кинематографией.

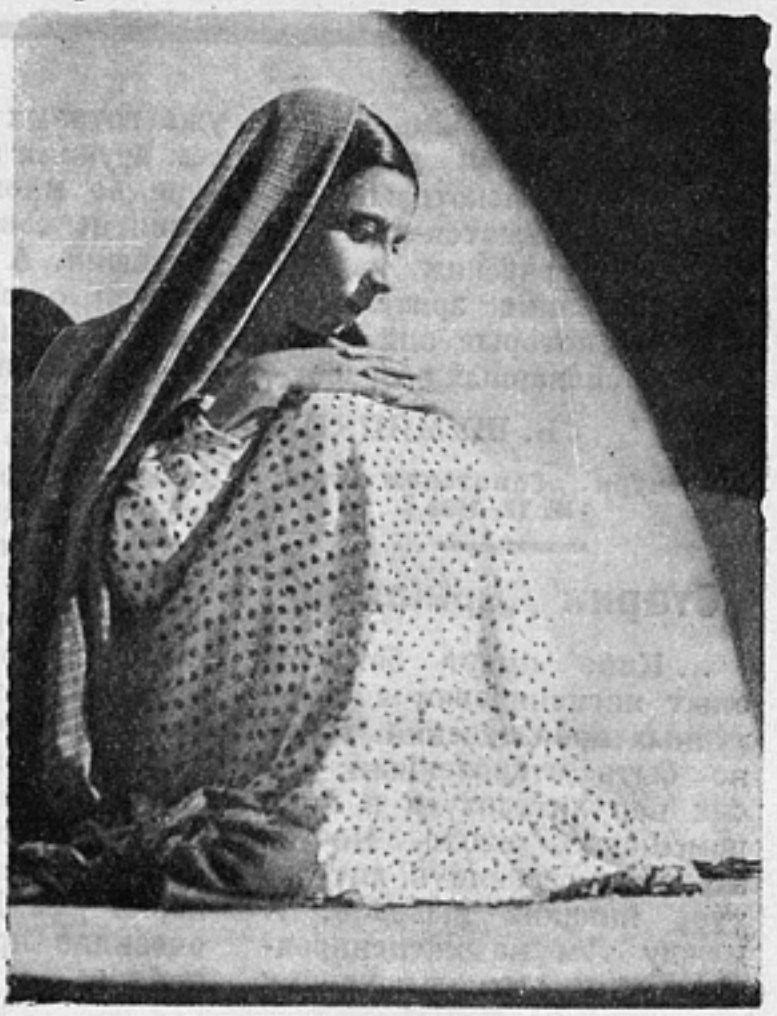
Я не случайно пишу о повороте к сюжету, ибо намерений по этой линии больше чем достижений. И намерения лучше чем осуществления. Иначе и быть не могло.

Вокруг проблемы сюжета еще нет той бешеной страстности экспериментирования, учебы и изучения, которые велись в период того, что можно было бы назвать «периодом гегемонии монтажа» по областям монтажа и кадра.

А без такой же бешеной учебы, исследования и эксперимента при наличии того низкого уровня требований к сюжету на практике, так высоко поставленного в программе и декларациях, ничего конечно получиться не может.

Сюжет и фабулу надо честно брать за рога. И попустительство в отношении перелицовки буржуазных сюжетных обносков надо сообща клеймить и производственникам, и критике, и руководству кино. Период критического разъедания пройденного этапа советской ки-

Невеста батрака в фильме «Мексика». Реж. С. Эйзенштейн и Г. Александров, опер. Э. Тиссэ



Первого декабря рукой врага рабочего класса убит дорогой, наш

Сергей Миронович Киров

член Политбюро и секретарь Центрального и Ленинградского комитетов ВКП(б), член Президиума ЦИК СССР.

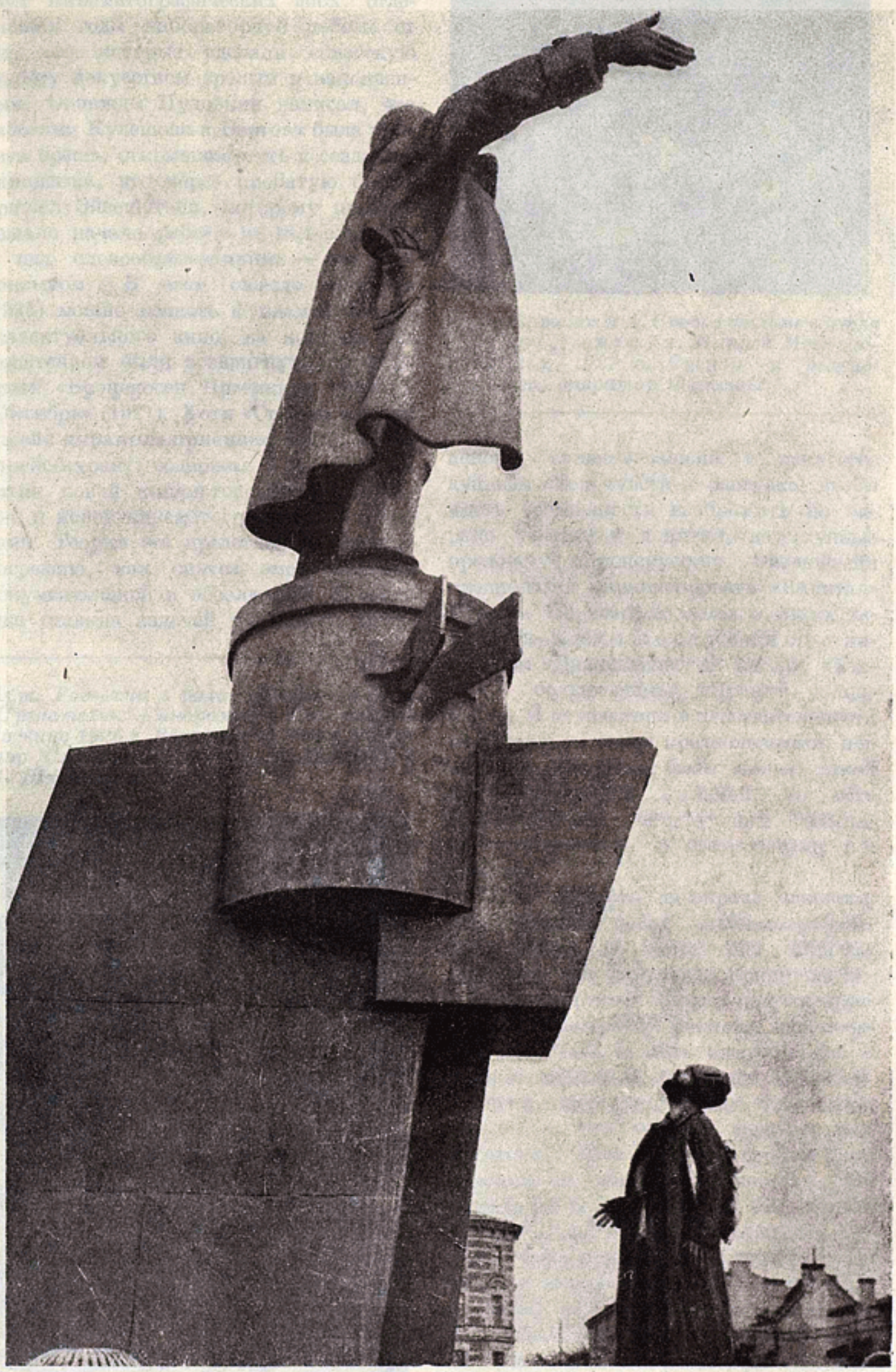
Невозвратимая утрата одного из лучших людей нашей замечательной эпохи грустью и яростью наполняет сердца трудящихся всего мира. Яростью — к издыхающему классовому врагу, который при виде наших грандиозных успехов в бессильной злобе прибегает к злодейскому выстрелу.

Мы, работники кино, с особенной скорбью переживаем утрату Сергея Мироновича еще и потому, что под личным его руководством росла и развивалась лучшая кинофабрика Советского союза — Ленфильм.

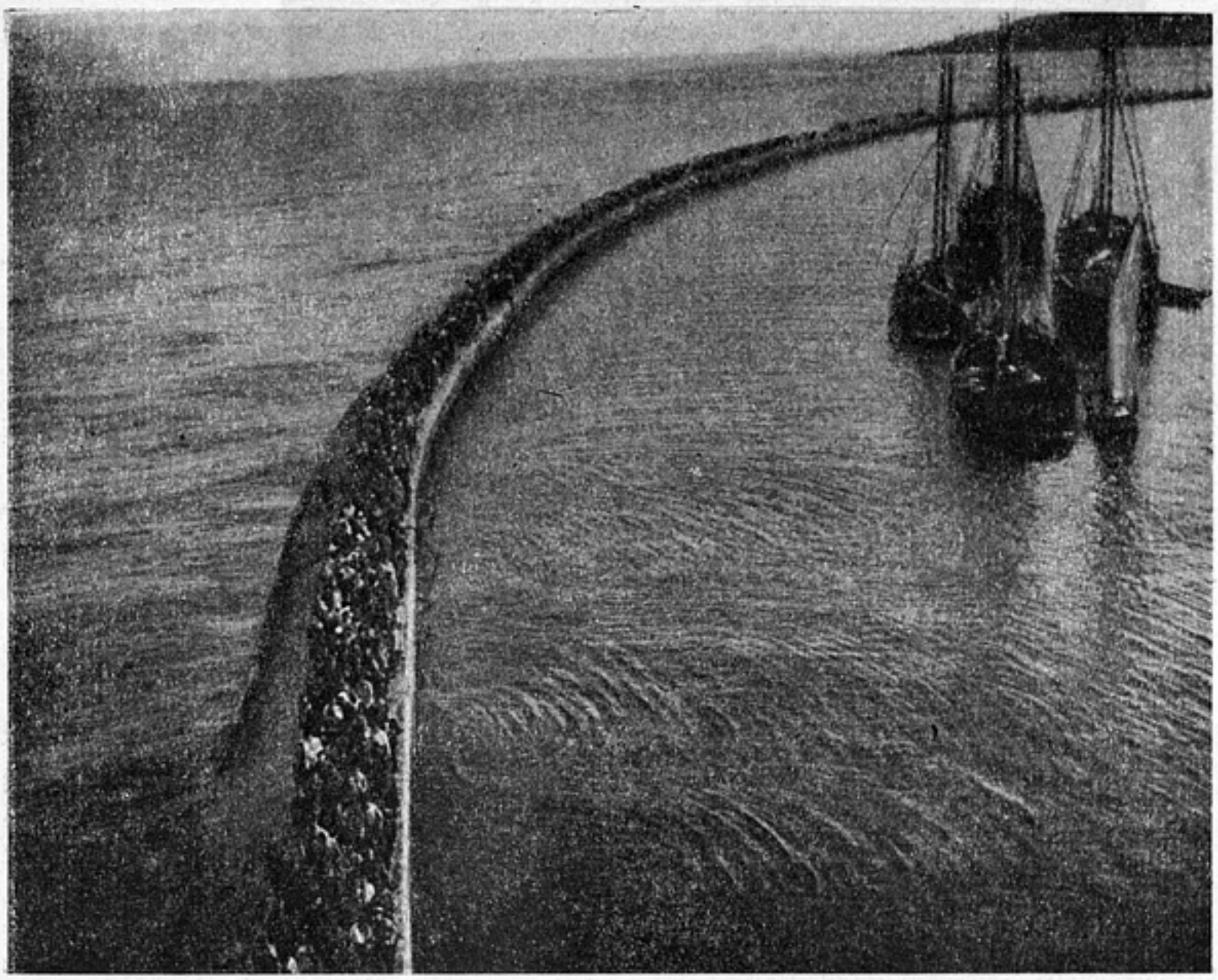
Секция творческих работников ЦК Союза кино
Редакция журнала „Советское кино"

Приезд В. И. Ленина в Петербург. Кадр из фильмы „Октябрь". Сценар. и режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров, опер. Э. Тиссэ. Выпуск Совкино 1927 г.

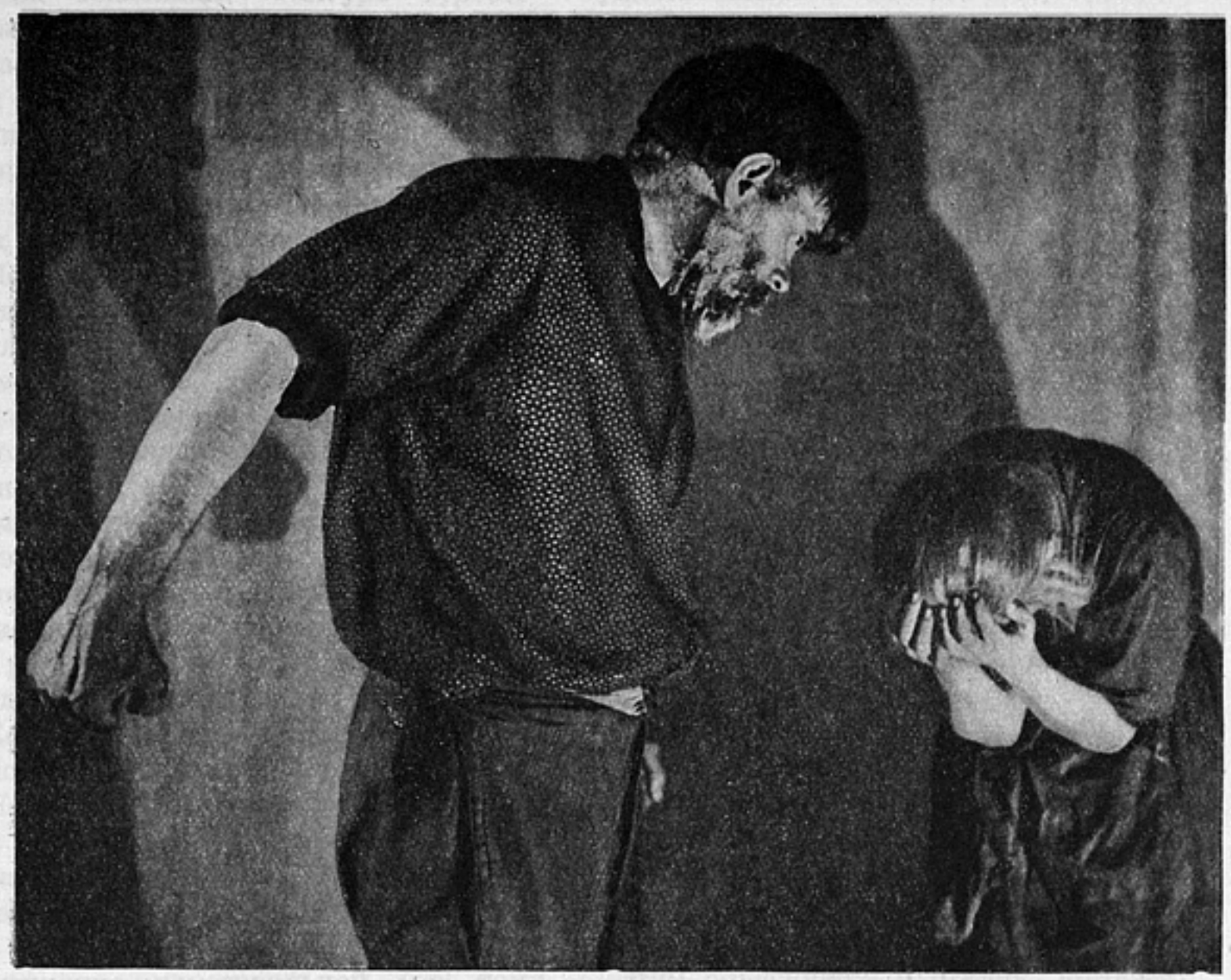
Арт. Юнгер в роли Варвары и Боголюбов в роли нач. Политотдела в фильме „Крестьяне". Реж. Ф. Эрмлер, опер. А. Гинцбург. Произв. Ленфильм 1934 г.



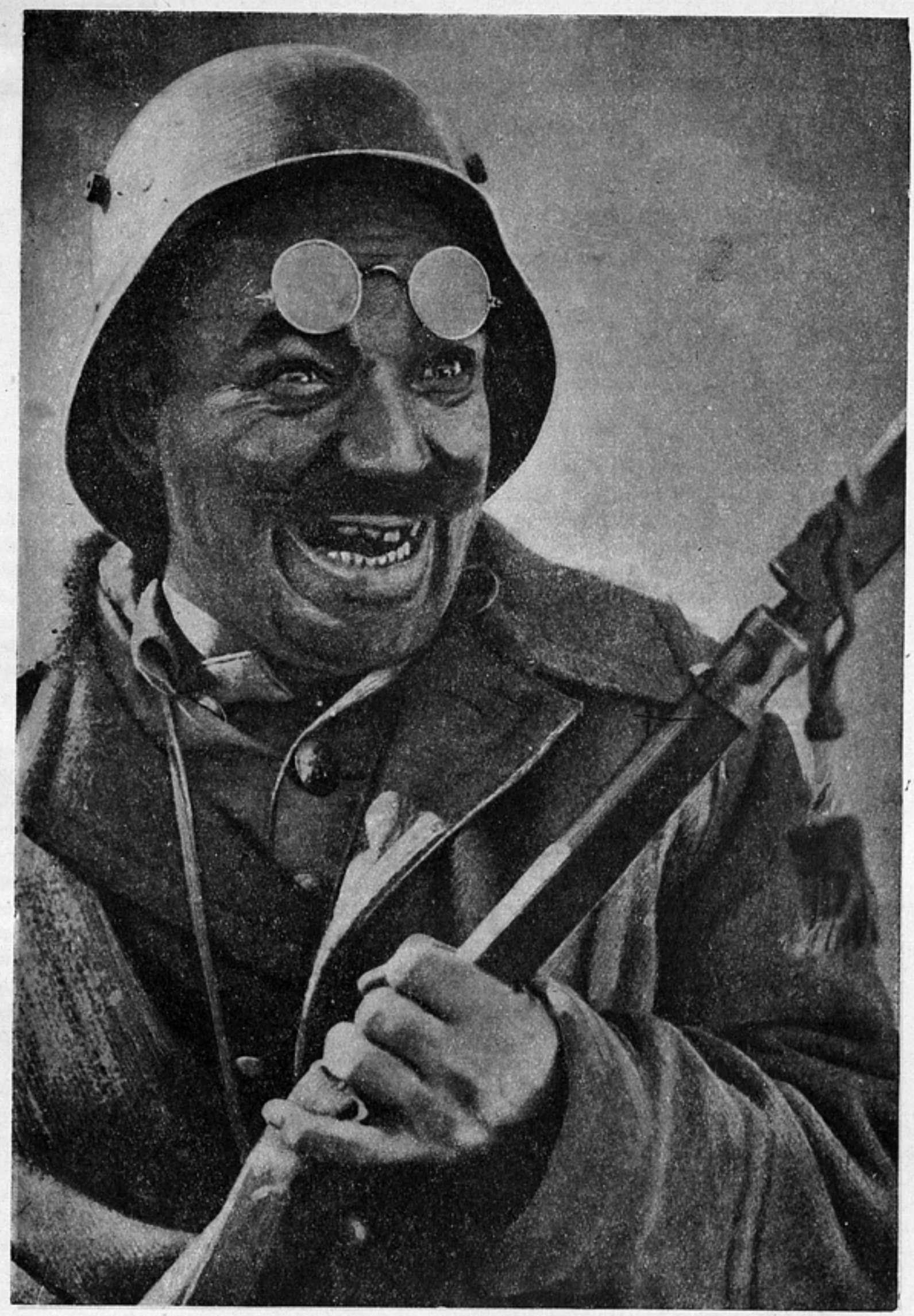
Арт. Ф. Никитин у памятника Ленину на площади Финляндского вокзала в фильме „Обломок империи". Режис. Ф. Эрилер, опер. Шнейдер, сценар. К. Виноградская и Ф.Эрмлер. Выпуск Совкино 1929 г.



Кадр из фильмы „Броненосец Потемкин". Сцен. Агаджанова, реж. С. Эйзенштейн, опер. Э. Тиссэ. Выпуск Госкино 1925 г.

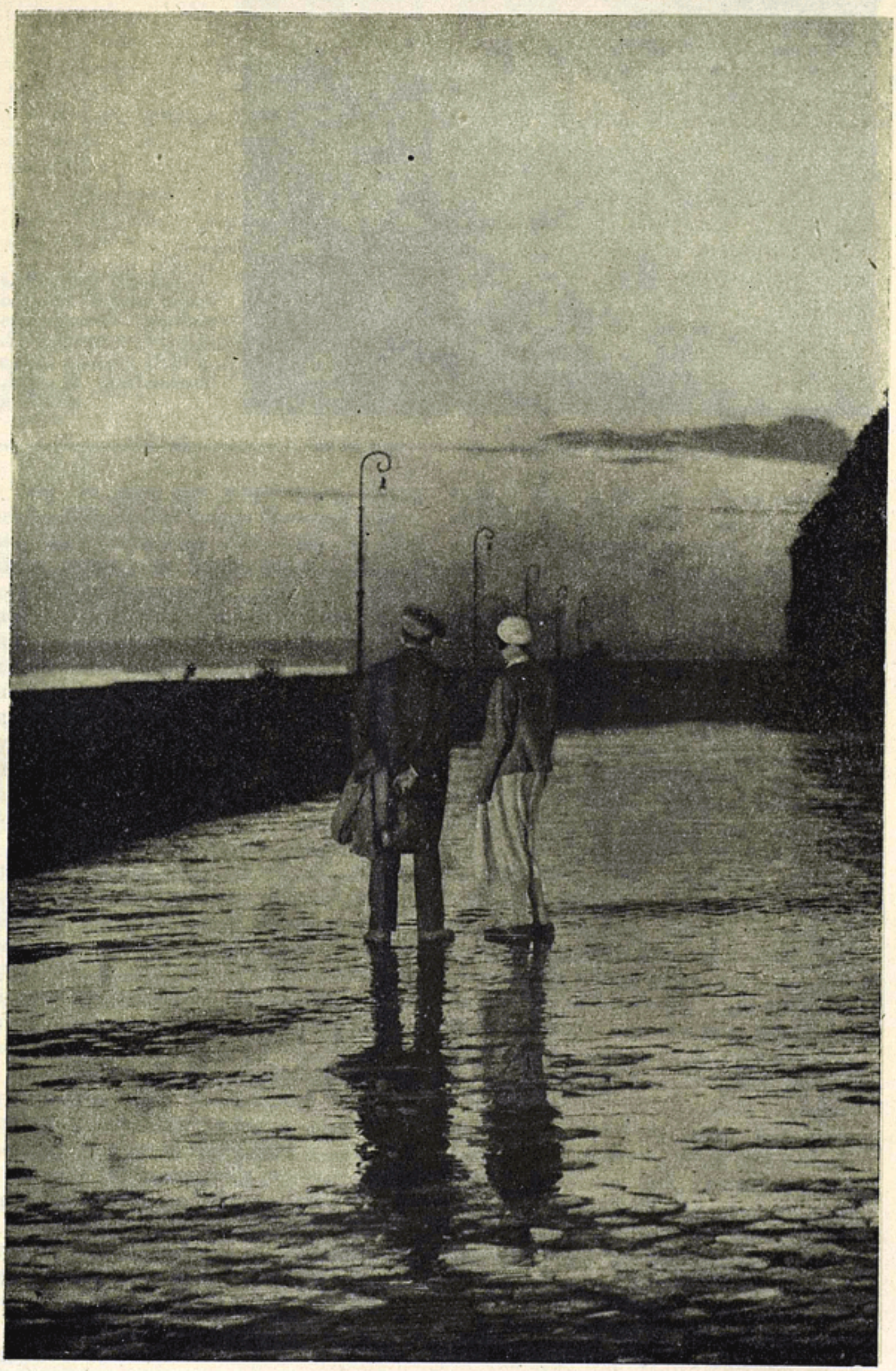


Кадр из фильмы „Мать". Арт. Барановская в роли матери
и Чистяков. Режис. В. Пудовкин, оператор А. Голов-
ня, сценар. Н. Зархи. Произв. Межрабпом-Русь 1926 г.



Арт. А. Бучма в фильме „Арсенал". Сцен. и режис. А. Довженко, опер. Д. Демуцкий. Выпуск ВУФКУ 1929 г.

Арт. Б. Бабочкин в роли Чапаева и Кмит в роли Петьки в фильме „Чапаев". Режиссеры Г. и С. Васильевы. Произв. Ленингр. Кинокомбината



Лунные ночи. Арт. Б. Тенин и Т. Гурецкая в фильме „Встречный". Сценар. Арнштам, Дель, Эрмлер, Юткевич, реж. Ф. Эрмлер и С. Юткевич, операт. А. Гинцбург и Раппопорт. Выпуск Росфильм 1932 г

Кадр из фильмы „Юность Максима". Режиссеры Л. Трауберг и Г. Козинцев, оператор А. Москвин. Производство Ленфильм 1934 г.

Женщины тропической части Мексики в праздничном костюме в фильме «Мексика»

нокультуры заканчивается. Одной критикой сейчас больше не проживешь. Культура сюжета с неба не придет. Культуру сюжета надо делать.

Новое сюжетное кино конечно в своем младенческом озорстве вчистую отрицало все накопления предшествовавшего периода. Кадр безобразен. Переживания поэтичны. Но изложение топорно.

Поэтичность киноформы исчезла. Перед нами протоколы поступков действующих лиц и проступков их воплотителей.

Вся область выражения экранным образом, образность экрана сошли с холста.

Экран перестал быть экраном. Он стал холщевым четыреугольником подозрительной белизны, и только. По нем двигаются серые изображения людей. Иногда это сопровождается звуком. И все, чего нет, все, что давало прежнее поэтическое и образное обаяние экрану, все то, чего нехватает восприятию зрителя, несмотря на сюжет, для полного эмоционального захвата, все это — именно то, что «пот и кровь» проливал предыдущий период кинематографии.

И здесь на рубеже четвертого пятилетия кино, когда стихают абстрактные перебранки эпигонов «бессюжетного кино» с эмбрионами «сюжетного», хочется вспомнить о положительном вкладе среднего пятилетия нашей кинематографии.

Я думаю, что помимо полного овладения элементами кинописьма, техники кадра и теории монтажа этот этап имеет еще громадную заслугу, заслугу глубокой связи с литературой, с традицией литературы, с методологией литературы.

Выстраиваясь на противопоставлении себя театру и театральной кинематографии буржуазного Запада, кино этого периода сплело теснейший контакт со всеми видами литературы.

На время отойдя от собственной драмы и драматургии, кино целиком овладело методом эпоса и лирики.

Кино поставило проблемы своей поэтики. Недаром в эти же годы возникло понятие кинообраза как самостоятельного элемента кино.

Недаром в этот же период слагается понятие киноязыка не как рецензентского крылатого слова, а вполне закономерного строя выражения кинематографического мышления, призванного воплощать глубокую философию и идеологию победившего пролетариата.

Протягивая руку новому качеству литературы — ее сюжету и драматизму фабульного напряжения, — кино не может забывать и сбрасывать со счетов этого громадного опыта предыдущих этапов.

Не назад к нему. И не к односторонности своих собственных трех прежних этапов зовем мы в дни пятнадцатилетия нашей кинематографии. Но к синтезу всего того лучшего, что сделано кинематографом прежних этапов в борьбе их за собственное лицо советского кино, к синтезу со всем тем замечательным, что вызывает новый спрос и новые требования сегодняшнего дня по линии сюжета, фабулы и марксистски-ленинского идеологического углубления.

Только синтез двух предшествующих боевых этапов советского кино в энтузиазме разрешения своих новых задач откроет победный путь новому этапу советской кинематографии.

Этапу, победно завершающему пятнадцатилетие победоносного движения нашей кинематографии.

Этапу монументальных синтетических обобщений в образах людей эпохи социализма.

Этапу социалистического реализма на кино.

украинская советская кинематография за 15 лет

И. ИВАНИЦКИЙ

За 15 лет украинская советская кинематография пережила ряд ярких периодов творческого и хозяйственного формирования в сотрудничестве с советской литературой, театром, музыкой, изобразительным искусством. Последний период творческого развития кино стал возможным только в результате разгрома контрреволюционного национализма, готовившего интервенцию и отрыв советской Украины от Советского союза, пытавшегося и через кино проводить идеологическую подготовку интервенции. При ослабевшей бдительности пролетарского и в первую очередь партийного ядра кинематографистов был выпущен ряд картин тенденциозно-националистического характера. Через журнал «Кіно» и другие издания внедрялась идея отрыва от Москвы, курс на буржуазную кинематографию Западной Европы. В этом же направлении подвизалась и националистическая кинокритика (Бажан, Савченко, Хмурый и др.).

Разгром национализма освежающе повлиял на весь процесс кинематографического производства. За последние два года борьбе с национализмом посвящены такие значительные фильмы как «Колиивщина», «Последний порт» и «Молодость».

1

Первый период — период формирования украинской советской кинематографии — совпадает с периодом хозяйственного восстановления советской экономики. В это время работала только ялтинская фабрика, а несколько позже реставрирована и расширена одесская кинофабрика. От первых лет работы почти не осталось никаких творческих документов. Старые кинорежиссеры Чардынин, Лундин и Гардин пришли в советскую кинематографию с багажом буржуазных примитивных художественных приемов. Продукция этих лет не составляет для нас ни идейной, ни художественной ценности и представляет только исторический интерес («Рассказ о семи повешенных», «Мир хижинам, война дворцам», «Цветы на камнях»).

Большое влияние партии и личная помощь Владимира Ильича имели решающее значение для развития советской кинематографии. В это время всем производством художественных картин на советской Украине руководил «Украинский кинокомитет», который, исходя из задач, поставленных партией, начал сколачивать кадры сценаристов и режиссеров.

В 1921 году для ялтинской фабрики А. В. Луначарский пишет сценарий «Слесарь и канцлер». В последующие годы мы встречаем имя Бабеля, давшего сценарии «Блуждающие звезды» и «Беня Крик», Маяковского, написавшего сценарии «Трое», «Октябрюхов и Декабрюхов», и других. Таким образом с первых же своих шагов кинематография Украины получила братскую помощь от кинематографии и литературы РСФСР.

Дальнейшее расширение производства художественных картин тормозилось недостатком кадров сценаристов и режиссеров. Руководство ВУФКУ (1924), учтя это, начало подготовку новых режиссеров, выпуская художественные короткометражки. В связи с этим появляется ряд новых режиссеров, в том числе режиссер Тасин, поставивший короткометражку «Октябрина» и выросший впоследствии до известного кинорежиссера.

После 1924 года на кинопроизводство пришло несколько молодых советских кинорежиссеров, среди которых и выдающиеся мастера в будущем — режиссеры А. Довженко, Кордюм, Гричер, Стабовой и др.

Из картин первого периода нужно отметить такие: «Укразия» режиссера

Чардынина, «Сумка дипкурьера» режиссера Довженко, «Спартак» режиссера Мукси Бея, «Трипольская трагедия» режиссера Чардынина, «Подозрительный багаж» режиссера Гричера, «Блуждающие звезды» режиссера Гричера, «Алим» режиссера Тасина.

Среди значительных произведений этого периода нет ни одного из современной советской жизни. Тематически все они обращены к гражданской войне, истории или революционной борьбе на Западе. Таким образом даже тематика этих фильм характеризует «годы формирования» как годы собирания сил, приближения творческих кадров к новым задачам советской кинематографии.

2

В 1927 году выходят на экран фильмы: «Два дня» Стабового, «Джимми Хигинс» Тасина, «Сквозь слезы» Гричера и другие, показывающие значительный качественный сдвиг вперед.

1926—1933 годы характеризуются обостренной борьбой против контрреволюционного национализма и буржуазного формализма. Эти годы совпадают с периодом первой пятилетки, ликвидацией кулачества как класса. В эти годы украинская кинематография выпустила ценные художественные полотна: «Арсенал» и «Земля» Довженко, «Перекоп» Кавалеридзе, «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова, «Ночной извозчик» Тасина, «Бенефис клоуна Жоржа» Соловьева, «Джальма» и «Мирабо» Кордюма, «Небывалый поход» Кауфмана и другие.

Большинство этих картин тематически отражает социалистическое строительство. Сценаристы и режиссеры упорно работали над художественным раскрытием образов новых людей, над реалистическим отражением советской действительности.

Такие же картины как «Арсенал» и «Земля» Довженко, «Джальма» и «Мирабо» Кордюма, «Ночной извозчик» Тасина и «Бенефис клоуна Жоржа» Соловьева выдвинули украинскую кинематографию в первые ряды кинематографии Союза. В эти годы выросли новые кадры режиссеров и сценаристов: Кавалеридзе, Кордюм, Луков, Френкель, Зац, Охрименко и другие.

Отставало сценарное дело, отчего страдало качество кинопродукции, иногда задерживая на целые годы в вынужденном бездействии режиссерские кадры. Понятно, отставание сценарного фронта было вызвано националистической засоренностью украинской советской литературы. Хотя отчасти это объясняется и порочным отношением к сценариям со стороны формалистов-леваков,

---

Арт. Загорский в роли бандита и И. Пензо в роли балерины в фильме «Сумка Дипкурьера», 7 ч. произв. ВУФКУ 1927 г. Реж. А. Довженко, опер. Козловский, сцен. Зац и Шаранский

Кадр из фильмы «Звенигора», поэма в 7 ч. произв. ВУФКУ 1927 г. Реж. А. Довженко, опер. Завелев, сцен. Иогансон

Кадр из фильмы «Арсенал», революционная эпопея в 7 ч. произв. ВУФКУ 1929 г. Сценар. и реж. А. Довженко, опер. Д. Демуцкий

оценивающих сценарий как литературное сырье.

В период 1929—1932 годов украинская советская кинематография переживает засушивающую полосу агиток и схематизма. Одно время в выпускаемых фильмах, как модное явление, отсутствует сюжет. Насаждалась

«Проданный аппетит», кинопамфлет в 6 ч. произв. ВУФКУ 1927 г. Реж. Н. Охлопков, опер. Рона

«Джимми Хиггинс»—8 ч. произв. ВУФКУ 1928 г. Реж. Г. Тасин, опер. Б. Бельский, сценар. И. Бабель.

Арт. Н. Надемский в фильме «Бенефис клоуна Жоржа» — 6 ч. произв. ВУФКУ 1929 г. Реж. Ал. Соловьев, опер. Бельский, сцен. Цейтинг и Вальдо

псевдо - революционная антихудожественная патетика. «Высота пять», «Штурмовые ночи» Кавалеридзе, «Воинственные дни» Лукова, «Шахта 12—18» Каплера и другие бесславные произведения, в большинстве покоящиеся на полках.

1933—34 годы характеризуются ростом творческих сил советской украинской кинематографии. Причем, как и в предыдущие годы, кинематография и литература братских советских республик, а в первую очередь РСФСР, пришли на помощь кинематографии своими высокими образцами работы и непосредственно гворческими кадрами. Первые результаты производства фильм 1933—34 годов говорят — творческий перелом уже наступил, украинская советская кинематография стоит на верном пути расцвета, на пути к созданию полноценных художественных полотен великого искусства.

В первую очередь мы говорим о таких художественных полотнах как «Арсенал», «Земля», «Два дня», «Джимми Хиггинс», «Ночной извозчик», «Мирабо», «Джальма», «Бенефис клоуна Жоржа», — все они насыщены пафосом борьбы за советскую Украину, за социалистическую перестройку деревни, за воспитание нового человека.

На лучших картинах последнего периода видно, что украинские советские кинематографисты на примерах лучших картин советской кинематографии «Броненосец Потемкин», «Мать», «Потомок Чингис-хана», «Встречный», «Два дня», «Арсенал» и «Колиивщина» овладевают художественными средствами социалистического реализма.

Националисты в художественных образах пропагандировали контрреволюционные утверждения о «безбуржуазности украинской нации», о революционности украинского кулачества и возможности «врастания» его в социализм, о революционном перевооружении националистов и петлюровцев. Через кино пытались доказать революционность запорожского казачества, борьбу социальную подменяли борьбой национальной; старались показать «страдания» ликвидируемого кулачества, идеализировали украинскую старину, экранизировали буржуазно-националистских писателей.

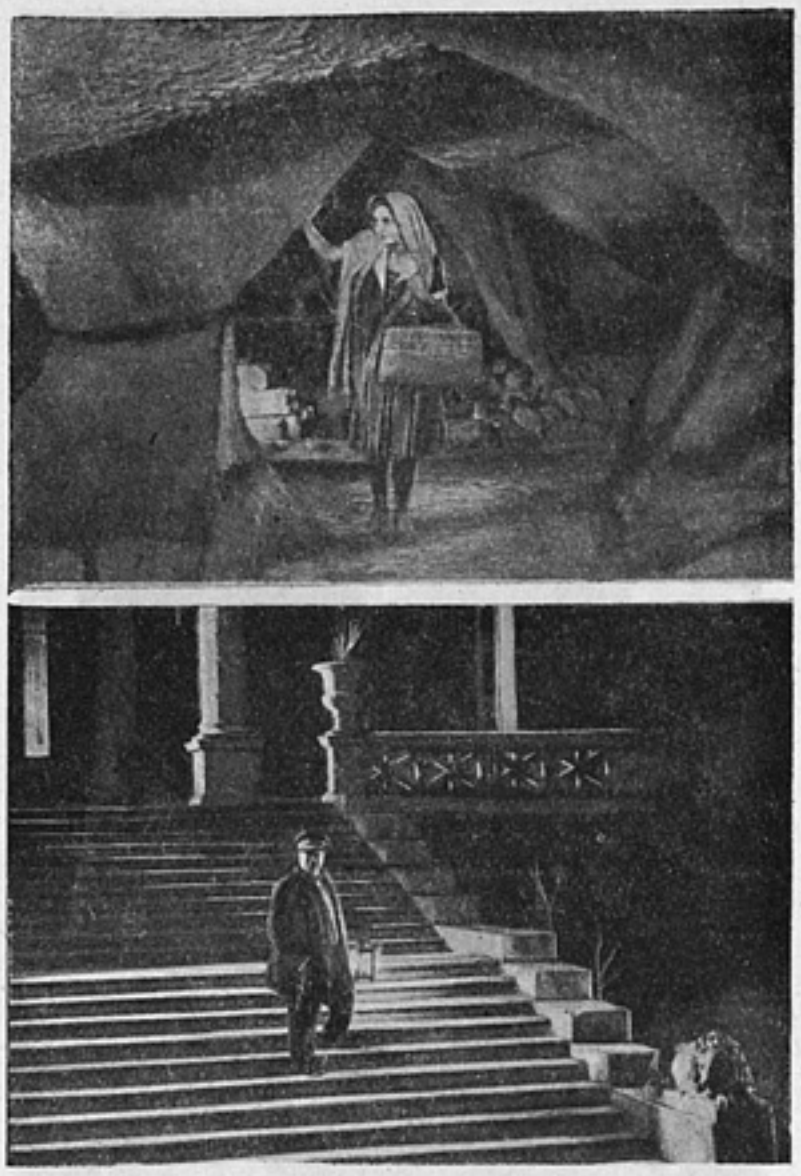
Националисты состряпали такие низкопробные агитки: «Остап Бандура» и малороссийский лубок «Черевички». Националисты проникли и в художест-

венное руководство кинематографии (Яловий, Досвидний, Черняк, Тютюнник и др.) и проводили свою вредительскую работу: протаскивали националистическую продукцию, пытались дезорганизовать советскую кинематографию, игнорировали талантливый рабоче-крестьянский молодняк.

Фильма «Синий пакет» Лопатынского была создана националистами для доказательства возможности врастания кулачества в социализм. Этот же режиссер экранизирует сочинение буржуазного писателя Нечуя-Левитского «Василина», пропагандируя демократичность украинской нации, замазывая существование украинских помещиков и буржуазии, направляя гнев зрителя на польского помещика и вообще на поляков. Ту же линию он проводит и в своей фильме «Кармелюк».

Режиссер Радыш в своем сценарии «Тарас Трясило» доказывает демократичность Запорожской сечи, пропагандирует тезис Ефремова и Яворского в их фальсификации истории Украины. В следующем своем сценарии «Тебе дарю» Радыш переносит националистическую романтику с казацких времен на период гражданской войны, отождествляя «освободительную» борьбу казачества с пролетарской революцией.

Контрреволюционер Гавронский ставит идейно-вредную фильму «Темное царство» и буржуазно-националистическую фильму «Любовь».



«Ночной извозчик» 6 ч. произв. ВУФКУ 1929 г, Реж. Г. Тасин, опер. А. Кюн, сцен. М. Зац
Арт. И. Замычковский в роли извозчика в фильме «Ночной извозчик»

Режиссер Стабовой под напором националистов сделал несколько националистических картин: «Ступать мешают», «Экспонат с паноптикума» и «Жемчужи-

---

Продолжение

... Нужно ставить вопрос и о работе со сценаристами и о работе с писателями, потому что один режиссер не имеет возможности все это изучить, но у каждого писателя есть самая дорогая сторона жизни, самая дорогая тема, которую стоит только затронуть, чтобы получить замечательно интересные вещи. У нас с писателями в кино работают плохо.

Жизнь кажется очень простой, но нужно уметь показать так нашу действительность, чтобы она засверкала замечательным блеском. Отсюда вытекает серьезный вопрос об изучении жизни. В этом наша основная задача.

Как строится сам сюжет? У нас одно время было гонение на сюжет большого напряжения. Людям не казался важным сюжет в картине. Это было влияние документалистов, которые пытаются еще кое-как удержаться и сейчас. Но это вредные явления. Они думают, что надо только снимать. Но даже в области хроникальных картин вопросы сюжета встают во весь рост. Документализм не мог заменить для зрителя сюжетных картин.

С. ДИНАМОВ

[из доклада, газ. „Кино" № 17 (609), 1934]

Новый роман и новый сценарий

... Мне ужасно не везло в кинематографии, — жалуется автор «Петра».

Фильма «Хромой барин» была поставлена без моего ведома и разрешения. Я даже не видел ее. Сценарий «Аэлиты» я должен был по условию редактировать. Но все дело кончилось тем, что мне прислали билет на просмотр уже готовой картины. Кстати, фильма вышла на мой взгляд неудачная.

Теперь, надо надеяться, будет иначе. Ленинградская кинофабрика поручила постановку «Петра» режиссеру Петрову. Сценарий пишется при моем непосред-

«Иван», звуковая киноповесть в 7 ч. произв. Украинфильм 1932 г. Сцен. и реж. А. Довженко, опер. Д. Демуцкий и Екельчик, звукоопер. Бабий

на Семирамиды». Здесь у него сплошное перерождение петлюровцев, врастание их в социализм и идеализация казацкой страны. Последнее время Стабовой старается исправить свои националистические ошибки. В своей хроникальной фильме «Олимпиада», снятой в 1933 г., он уже стоит на правильных идеологических и художественных позициях.

Националисты экранизируют контрреволюционного двурушника Венниченко («Приключение полтинника»), заготовляют сценарий «Ветер с порогов», рисующий страдание ликвидируемого кулачества (Брасюк) и продвигают националистическую контрабанду даже на детские экраны (сценарии «Баю, детка», «Красный платочек» и «Когда цветут вишни»).

В тематическом отношении украинская советская кинематография дала больше всего фильм о гражданской войне. В идеологическом и в художественном отношении это самая значительная группа фильм: «Арсенал», «Два дня», «Укразия», «Трипольская трагедия», «Перекоп», «Ночной извозчик», «Бенефис клоуна Жоржа», «Мирабо».

Рядом с такими большими художественными полотнами как «Арсенал» и «Два дня» мы имеем приключенческую фильму из гражданской войны «Укразия» и явно натуралистическую фильму «Трипольская трагедия». Не удовлетворяют художественным требованиям и последние выпуски Украинфильма о гражданской войне: «Казнь», «Путь расчищен» и «Суровые дни». Эти картины схематичны, с налетом агитки.

Конечно и в идейном и в художественном отношении тематика гражданской войны не исчерпана, да и не может быть исчерпана. Художникам предстоит дать яркие захватывающие полотна о героике этой борьбы.

ственном участии. Картина, я полагаю, будет в двух сериях, на два вечера.

Я хочу воспользоваться этой постановкой для того, чтобы добавить многое, чего нет в романе. Надо дать с марксистской вышки широкую историческую картину России конца XVII века. Действие продлится до начала Северной войны.

Я не верю в пользу инсценировок — театральных или кинематографических, безразлично. Да и объем сценария очень мал по сравнению с романом. Следовательно нам придется придумать новые положения, чтобы правдиво показать эпоху и зрителю представить многое, о чем в романе только рассказывается.

Алексей ТОЛСТОЙ

| газета „Литературный Ленинград“ № 33 (55), 1934 |

За порядок и дисциплину в кинопроизводстве

... В последний год приходилось очень много работать по одному из начальных процессов кинопродукции — по сценариям. Нужно было преодолеть прежде всего небрежность и невнимание к сценариям. Кинофабрики не заботились о своевременной подготовке сценариев, они не работали со сценаристами, с писателями и т. д. У некоторых режиссеров было и отчасти есть еще и сейчас (об этом нужно говорить открыто) пренебрежение к сценариям. Создание картины — очень тонкий и сложный процесс, и тут нужно, чтобы все от НАЧАЛА ДО КОНЦА БЫЛО ОТРАБОТАНО. Нельзя начинать картину с пустого места, с одним каким-то общим ПОЖЕЛАНИЕМ, с каким-то общим представлением о том, что автор или режиссер захотят дать в картине. Нужно чтобы режиссер с самого начала имел совершенно точно обработанный и намеченный во всех

Вторая группа фильм отражает героику социалистического строительства. Нужно иметь ввиду колоссальную работу, которую провели советские кинематографисты за освоение этой тематики в борьбе с националистами, буржуазными формалистами. Мы уже указывали, что до 1928 г. преобладала историческая тематика, о социалистическом строительстве никто не писал и не снимал. Отсутствовала производственная тематика социалистической перестройки деревни. Только позже был дан бой, и на экране стали появляться картины о сегодняшнем дне.

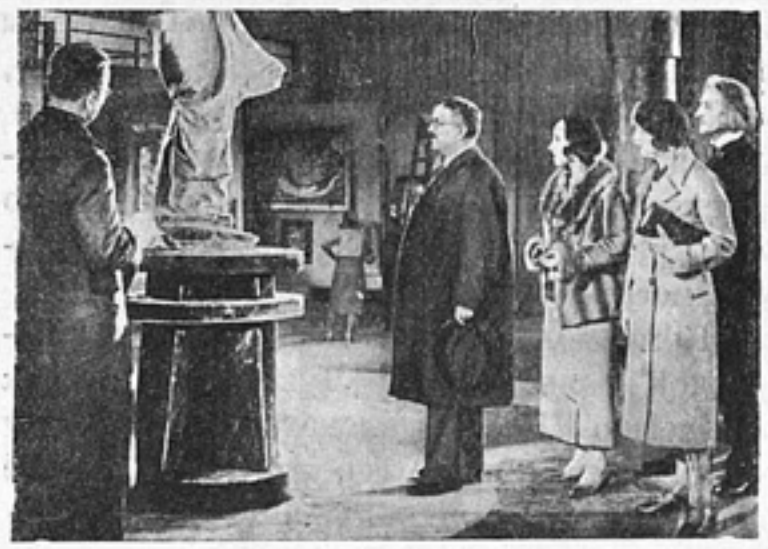
Мы назовем картины о соцстроительстве: «Земля» и «Иван» Довженко, «Джальма» Кордюма, «Одиннадцатый» Вертова, «Небывалый поход» Кауфмана, «Контакт» Косухина, «Итальянка» Лукова, «Трансбалт» Билинского, «Не задерживайте движения» Коломойцева и др. О социалистической перестройке украинской деревни показано недостаточно и не всегда в идеологическом отношении правильно.

Полнее представлена производственная тематика, но кроме фильмы «Иван» Довженко ни одного выдающегося полотна не сделано. Если принять во внимание, что и Довженко в картине «Иван» не сумел раскрыть образ нового человека, то станет ясным, что украинские кинематографисты не выполнили основной задачи — отразить пафос социалистического строительства.

«Последний порт». Реж. А. Кордюм, сцен. А. Корнейчук

Больше всего оруловали националисты в бытовой тематике. Только за последние годы одесская фабрика выпустила интересную комедию «Приятного ап-

«Хрустальный дворец». Реж. Гричер, сцен. Лео Мур



деталях план работы. Нам нужно поставить дело таким образом, чтобы режиссер прежде всего был обеспечен с самого начала хорошо развернутым сценарием, где был бы совершенно ясный сюжет, где было бы точно сказано, чего мы ждем от картины, и на основе которого он мог бы разработать свой режиссерский план.

А. СТЕЦКИЙ

| из речи на совещании по планированию художественных фильм, газета „Кино" № 34 (626), 1934 |

В. Соловьев

(драматург)

Разница между образом в кино и образом в литературе, мне кажется, заключается в том, что в кино образ должен быть более лаконичен и в силу этих качеств убедителен, ибо кино есть искусство миллионов, искусство, рассчитанное на самые различные в культурном отношении категории людей, в то время как в литературе писатель всегда имеет определенную прослойку своего читателя, своего адресата. Поэтому самая большая трудность работы писателя в кино, на мой взгляд, заключается в том, что он должен суметь абсолютно популяризировать свою мысль, в то же время не снижая ее глубины.

Только от того, что такая задача очень многим оказалась не по плечу, кое-где ходят куцые разговоры о кинематографе, как о втором сорте искусства.

| „За большевистский фильм", орган парткома, фабкома и комитета ВЛКСМ Московского кинокомбината, № 22 (50), 1934 |

... Путь к новому искусству лежит через социалистическую коммунистическую концепцию жизни. Эпоха индивидуалистических концепций кончилась.

Искусство СССР оказывает влияние на творчество народов во всем мире. Живопись еще мало доходит, но театр... А главное кино. Эта признано тоже всем миром: первое место. У советских фильм есть то, что

«Мирабо», кинопьеса в 6 ч. произв. ВУФКУ 1930 г. Реж. А. Кордюм, опер. Роно и Панкратьев, сцен. Агаларова

петита» (сценарий Корнейчука, режиссер Шмаин) на тему «общественное питание».

Историческая тематика представлена картиной «Коливщина», которая явилась решающим ударом по псевдо-художественным националистическим агиткам типа «Тарас Трясило».

На интернациональные темы сделаны фильмы «Гамбург», «Джимми Хигинс», «Негр из Шеридана», «Хрустальный дворец» и др. В художественном отношении это средние картины, правильно раскрывающие классовую борьбу в капиталистических странах.

Комсомолу посвятил свою работу молодой режиссер Л. Луков. Он дал к 15-летию ЛКСМУ увлекательную фильму «Молодость» — о героической борьбе комсомола в подполье.

Для детей сделаны фильмы «Сам себе Робинзон» и «Баю, детка» Френкеля «Сенька с Мимозы» Маслюкова, «Поздравляю с переходом» Григоровича и др. Все эти работы, кроме фильм режиссера Френкеля, представляют серую, неполноценную продукцию.

Совсем слабо представлен комедийный жанр. Работы молодого режиссера Шмаина — «Станция Пупки» и «Приятного аппетита» — очень далеки от совершенства.

Довженко в фильмах: «Сумка диппкурьера», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван» и в работе над фильмой «Аэроград» показал себя замечательным оригинальным художником. Выше всего он поднялся в своей фильме «Арсенал». Живо и талантливо отразил героическую борьбу украинского пролетариата за

«Коливщина» произв. Украинфильм 1933 г. Автор и реж. И. Кавалеридзе

совершенно неоценимо и отсутствует у всех других: дар жизни...

АНРИ БАРБЮС

[из беседы „О французском искусстве", газ. „Советское искусство" № 45 (211), 1934]

Создадим большое киноискусство

« ... Писатель, внося в кинематограф культуру литературы, внося свой взгляд на кинематограф, неизбежно привносит новые жанры, трансформирует старые кинематографические жанры. В этом большое формальное значение писателя, пришедшего для работы в кино.

Однако на ряду со всеми этими положительными фактами, связанными с приходом писателя в кино, нужно обратить внимание писателей на вопросы техники кино. Кинематография имеет большие возможности, но есть и границы этих возможностей. К нам часто попадают замыслы писателя, не укладывающиеся даже в широкие возможности кино. Кинематография имеет свою специфику.

Разговоры о том, что драматургия кино должна жить на основе общих законов драматургии театра и теории литературы, должны быть поняты как сказка для ребенка, который не знает еще реальности жизни. Писатель должен поставить своей задачей понять специфику кинематографа, рассказать нам о том, как он ее понял. Такое специфическое явление, как композиция кадра, монтаж—явления далеко не простые. От них нельзя отделаться репликой: « формализм ». Над этим явлением нужно думать, формулировать к ним свое отношение, на проработке и обсуждении проблем драматургии кино нужно организовать контакт писателей и работников кино ».

[Из выступления К. Юкова на съезде советск. писателей. Газ. «Кино» № 40, 1934]

Лучшим писательским приветствием советской кинематографии является работа писателя для кино.

Мы в эту работу, как гово-

советскую власть. В фильмах «Земля» и «Иван» Довженко несколько снижает свой пафос борьбы, вносит элемент рассудочьости, углубляется в психологию.

В новой своей работе «Аэроград» Довженко продолжает лучшие традиции прекрасной поэмы «Арсенал», подымается в творческом пафосе на новые высоты изображения героики строительства и борьбы за оборону социалистической родины. «Аэроград» рисует борьбу на Дальнем Востоке, где особенно остро чувствуется военная угроза и опасность интервенции. Довженко мастерски раскрывает героические образы новых советских граждан, перестраивающих облик просторов Восточной Сибири, готовых сомоотверженно защищать социалистическую родину.

«Колиивщина». Автор и реж. И. Кавалеридзе

Арт. Н. Надемский в роли обывателя в фильме «Молодость» произв. Украинфильм 1934. Реж. Л. Луков, сцен. Розенштейн

Режиссер Кавалеридзе сделал прекрасную фильму «Колиивщина», поднявшую украинскую советскую кинематографию на новую ступень. Реж. Кавалеридзе пришел в кинематографию как талантливый скульптор. С первых шагов своей художественной работы в кинематографии он смело отбрасывает все творческие зады, преодолевает утвердившийся штамп и упорно работает над исторической темой. В 1928 году под напором фашиствующих академиков в своей первой работе «Ливень» делает серьезные националистические ошибки. Не выпутывается из формалистического плена и в последующей фильме «Перекоп», рисующей героическую борьбу Красной армии за Перекоп. И наконец провали-

---

Театр и кино

Место кино среди других искусств

... По сравнению с театром кино имеет огромный плюс. Живопись и архитектура театра чисто декоративно, искусственно должны умещаться на сцене; кино же безгранично могуче в этом отношении; лес, колеблющийся под дыханьем бури, море с его необъятной ширью при восходящем и заходящем солнце, настоящие Альпы, настоящие Гималаи — все, что есть на земле реально могучего, интересного или интимно красивого, или характерного, — все это может быть схвачено в кино, и пусть не говорят, что здесь кино копирует действительность, — это также нелепо сказать о кино, как о реалистической живописи вообще. Нет, оператор может поймать такое освещение, такой угол зрения, который превратит кусок действительности на экране в самое подлинное художественное произведение, не уступающее пейзажам крупных мастеров.

Да к тому же и в области декоративной фантастики здесь достигаются неимоверные результаты...

... Я нисколько не удивлюсь, если в ближайшем будущем крупнейшие композиторы будут писать музыку для великих киноактеров, искуснейших кинорежиссеров, знаменитых киносценаристов, ибо кино растет и властно утверждается...

... Быстрота действий в кино есть его чрезвычайное очарование; это оружие, которым оно наносит театру наибольший удар. Театр рядом с кино кажется дили-

---

рится, включились и очень хотим как можно скорее увидеть свое приветствие на экране.

Илья ИЛЬФ, Е. ПЕТРОВ

Продолжение см. на стр. 101

вает фильму «Штурмовые ночи», не сумев за шелухой эстетизирования увидеть социалистическую действительность.

Только в 1933 году после серьезной перестройки он дает художественную фильму «Колиивщина», нанося сокрушительный удар по националистическому лагерю как художник, утверждая себя на позициях реалистического мастерства. В «Колиивщине» раскрывается героическая борьба украинских крепостных крестьян с польской украинской шляхтой. Образы Гонты и Зализняка раскрыты с исключительной художественной правдивостью. Образ Семена Неживого — вождя восставших крепостных — насыщен классовой непримиримостью, интернационализмом.

В новой постановке «Прометей» Кавалеридзе задался целью раскрыть по мотивам творчества Тараса Шевченко гениальный образ крайнего радикала — бунтаря прошлого столетия, отлущивая от него всю националистическую шелуху.

Режиссер Тасин известен по фильмам «Алим», «Джимми Хигинс», «Ночной извозчик». В 1928 году он подпал под влияние формалистов и срывается в схематизм, в формалистическое обыгрывание. В результате сомнительного качества картины: «Соленые ребята», «Гость из Мекки» и «Атака». Только после длительной перестройки он начал работать над звуковой фильмой на индустриальную тему. «Большая игра» (сценарий Исаева) — реалистическая фильма о новых людях социалистической индустрии.

Режиссер Кордюм (фильмы «Непобедимые», «Джальма», «Ветер с порогов» и «Последний порт») после реалистической фильмы «Джальма», рисующей борьбу с кулачеством за перестройку советской деревни, допускает националистический срыв в фильме «Ветер с порогов». В фильме «Последний порт» он снова стоит на реалистических позициях.

Режиссеры Стрижак и Билинский (картины «Суровые дни» и «Казнь») не поднялись на уровень мастеров, не сумели еще вырваться из плена схематизма и агитки. Все же отдельные работы этих режиссеров утверждают возможность преодоления художественных штампов и перспективу художественного роста.

Следует еще отметить режиссеров последнего периода как Луков, Френкель, Коломойцев, Шмаин и Маслюков, давших уже несколько картин и работающих сейчас над новыми произведениями.

Режиссер Гричер через фильму «Подозрительный багаж», «Блуждающие звезды» и «Сквозь слезы» пришел к новой интересной в формальном отношении фильме «Хрустальный дворец», рисующей тему борьбы за мелкобуржуазную интеллигенцию на Западе.

Обособленной группой в украинской кинематографии стояли в период работы на Украине работники так называемой «неигровой кинематографии»: Д. Вертов (фильмы «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом», «Симфония Донбасса») и Кауфман (фильмы «Весной», «Небывалый поход»). По своим устремлениям они — представители технической интеллигенции, пытающиеся техницизировать творческий процесс. В философском отношении так называемая теория «киноглаза» есть отражение механистических влияний в кино.

Все же в своих лучших фильмах «Одиннадцатый» и «Весной» мастера «неигровой» фильмы сумели дать широкую фактографическую картину советской действительности.

За последнее время кроме режиссеров выросло несколько талантливых операторов (Экельчик, Панкратьев), сценаристов (Корнейчук, Исаев, Розенштейн) и актеров (Бучма, Надемский, Массоха, Шагайда, Войшвило и др). В украинской советской кинематографии работают такие воспитанники братской кинематографии РСФСР как режиссеры: Ромм, Уринов и сценаристы Олеша, Лев Кассиль, Леонидов, Лео Мур и др.

Ясно, что все эти творческие кадры далеко недостаточны. Проблема кадров становится перед украинской советской кинематографией со всей остротой.

Поэтому особенное значение имеет рост творческого молодняка. Бывшая группа рабочего молодняка кино, из которой выросли интересные режиссеры, операторы, сценаристы и организаторы показала, как из кинорабмольцев могут вырасти хорошие работники художественной кинематографии. Из этой группы можно привести известные имена: Лукова, Розенштейна, Мордерера, Корнейчука.

Письмо тов. Постышева к группе бывших кинорабмольцев с большой остротой

ставит вопрос об упорной учебе, об овладении сложной техникой кинематографического искусства. Письмо намечает широкую программу работы ленинского комсомола в кинематографии и дает четкую установку для всего кинематографического фронта.

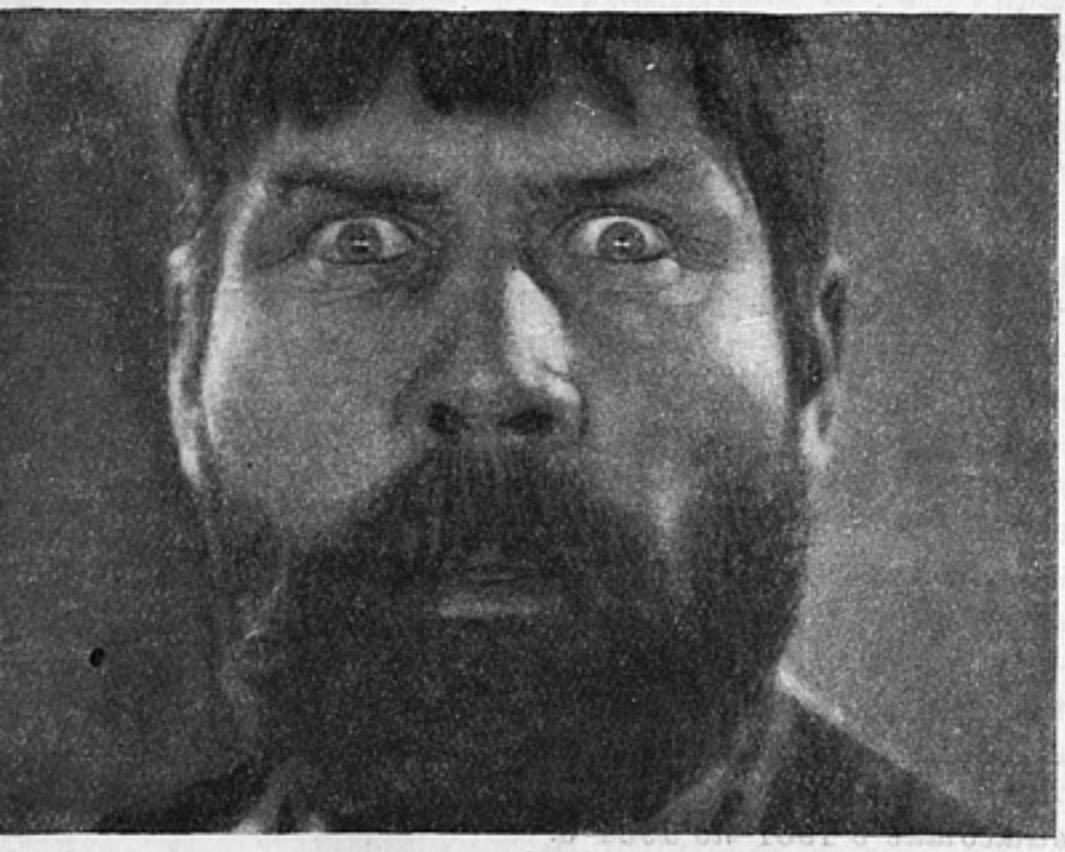
В 1934 году запущены и запускаются в производство такие интересные произведения, как: «Аэроград» Довженко, «Прометей» Кавалеридзе, «Большая игра» Тасина, «Солнечная новелла» Коломойцева, «Удивительный сад» Френкеля, «Солдат» Лукова, «Половодье» и «Мое» Стрижака и др.

Эти фильмы, характеризующие большой перелом, есть лучший рапорт украинской советской кинематографии к XVII Октябрю и 15-летию советского кино.

Украинские советские кинематографисты под руководством ЦК КП(б)У сумеют закрепить первые достижения после разгрома националистической контрреволюции и дадут на советский экран увлекательные большевистские фильмы.

На фото: издания советской кинопрессы, вышедшие с 1931 по 1934 г.

александр



I

Этот человек сед, глаза у него серые.

В Тифлисе он ходил в белой бурке.

Это было после того, когда «Иваня» обругали в столичной прессе.

Товарищи утешали Довженко.

У него большая биография. Он пришел в кино из живописи, мало рассказывает о партизанской войне, но знает ее лучше тех, кто рассказывает о ней постоянно.

Александр Довженко в основном человек с решающим голосом.

Один режиссер, талантливый человек, рассказывал про себя так:

— Я служил вольноопределяющимся в артиллерии. Мы попали на наблюдательном пункте под обстрел противника. Солдаты легли, офицеры стояли. Я не знал, что делать, — я был вольноопределяющимся. Я присел.

— Вот ты так и присел на всю жизнь, — сказал Довженко, — и не ложишь и не стоишь.

Тот режиссер был человек с голосом совещательным. У Довженко в искусстве и революции решающий голос. Отец у него, говорят, крестьянин, но понимает, что такое первый план в кино.

Говорят, что он неграмотен, но делает изобретения.

И для начала изобрел собственную азбуку, чтобы записывать свои мысли.

Довженко похож на своего отца. Он сам изобрел свою азбуку для записывания своих мыслей на кинопленке. Это редко дает урон.

Может быть было бы лучше снять голую женщину, мечущуюся в «Земле», не общим планом, а резать ее по колено, может быть зритель не принимает эту сцену, потому что она не выражена технически адекватным ей способом. Но обычно Довженко побеждает.

Кадры из фильмы «Земля». Драма в 6 ч. произв. ВУФКУ 1930 г.

довженко

В. ШКЛОВСКИЙ

II

Серго Орджоникидзе говорил как-то, что его преимущество перед специалистами-металлургами в том, что он не специалист.

Конечно он не специалист, но он специалист, пришедший из другой специальности.

Довженко, очевидно, изобретая свою азбуку, прожил нелегкую жизнь.

В кино он не специалист. То, что было быстро накручено, торопливо изучено в кино.

Логика монтажа, логика и правила длины куска, знание о том, что крупный план может быть метров в пять длиной,— казались истинами геометрии.

Что затемнение дается для того, чтобы перейти на другой предмет, считалось несравненным, как закон тяготения.

Довженко дал и крупный план и сцену на общем плане любой длины, он изменил качество нашего внимания в кино.

Когда человек танцует на экране слишком долго, то оказывается, что это уже недолго, по азбуке Довженко.

Его язык становится нашим. Довженко не приседает — он или стоит или лежит.

Мужской рукой он переделывает каноны кино.

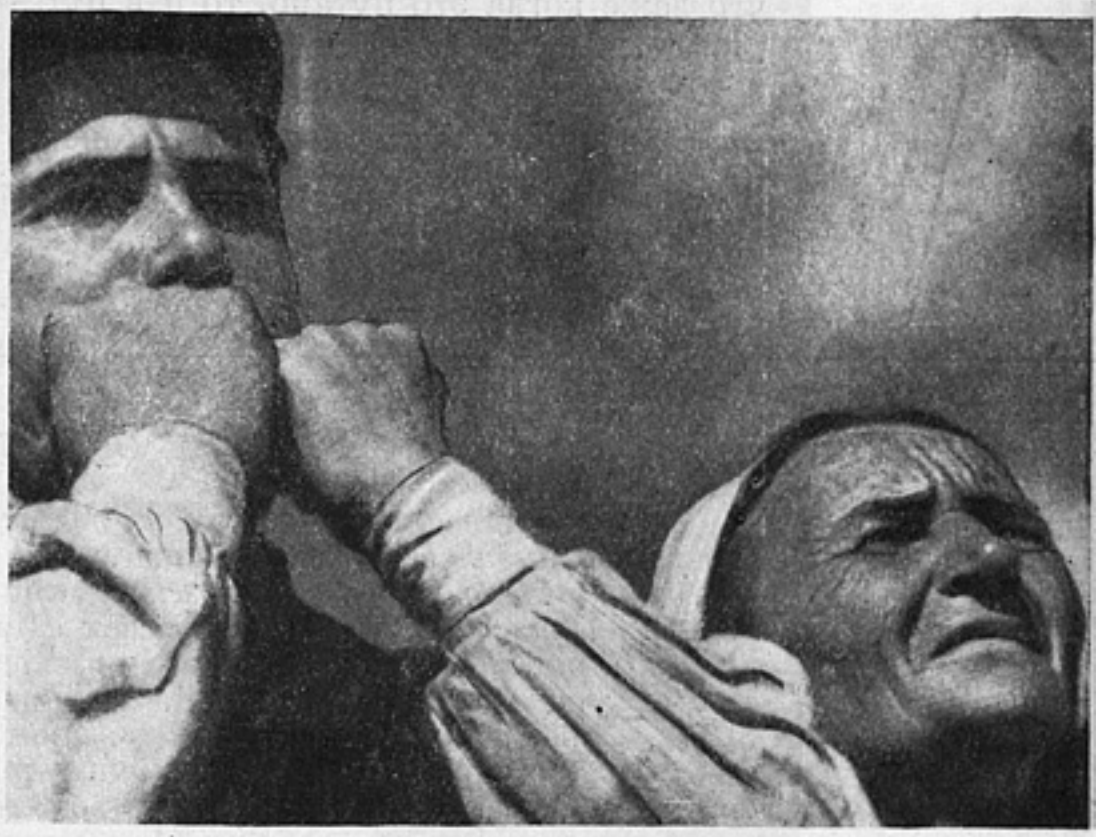
Вы начинаете смотреть, как же танцует человек, вы решаете, что это и есть предмет смотрения — танец.

И когда человека убивают, то вот теперь вам жалко.

Не будем отменять ни грамматику, ни правописание, ни опыт.

Но Довженко, ставший специалистом, освободил кино от упоминаний, от обрывков, ввел настоящее видение.

Что может быть проще показа Днепра в начале «Ивана».



Сцен. и режиссер Александр Довженко, оператор Д. Демуцкий

А посмотрите вещи круглые.

Груши на зеленом пустом берегу стоят стереоскопически.

Довженко оторвал вещь от экрана.

Он повернул аппарат, снял вещь с движения и поворота.

III

Довженко знал поражения, его много учили и учили поспешно, это было время, когда художникам РАПП дал календарные сроки для перестройки.

А у художника иногда бывает не строительный сезон и всегда свой путь.

Довженко упрекали в том, что его арбузы и яблоки, и небо, и быки подозрительны по биологизму.

Довженко—сегодняшний человек, ему не все равно, что о нем пишут, потому что даже когда это путано, то и в путанице бывает какая-то тенденция истины.

Довженко отчаянно защищал «Землю», но эта буря, которая налетела на него, сорвала с него листья.

Только Днепр в листьях в «Иване».

«Иван» это самое обыкновенное имя.

Сюжет Довженко взял для «первой ступени», его наклонило всеми голыми ветвями, от того что называли биологизмом к схематизму.

IV

В Аэрограде живет сейчас Довженко. Этот город еще построят.

К этому городу прилетят, чтобы его построить.

Люди вокруг этого города не приседают.

Седеют, не старея.

Дни жестоки и романтичны и жестоки не для себя.

Дни говорят полным голосом и с экрана обращаются к залу когда их печаль очень велика.

Довженко-изобретатель приходит к вещам, понятным всем, его буквы могут быть всеми прочитаны, а его путь расширил дорогу всех.

ИНОСТРАННЫЕ ЖУРНАЛЫ О СОВЕТСКОМ КИНО

• *Слева направо: сценарий «Старое и Новое» (изд. в Германии); ниже разворот из книги «Броненосец Потемкин» (изд. в Германии); французский журнал «Фото Сине», статья французского критика Митри «История советского кино»; на обл. фото из фильмы «Потомок Чингис-хана»; книга Шаренсоль «Панорама кино» (Франция); обложка французского журнала «Дю синема», фото из фильмы «Земля»; обложка журнала Американского Национального просмотрового комитета, фото из фильмы «Бабы рязанские»; рядом рецензии и фото из фильмы «Октябрь»; ниже американский журнал «Экспериментальное кино», фото из фильмы «Арсенал» и «Земля», на обложе фото из мексиканской фильмы Эйзенштейна*

ПУТЬ белорусской кинематографии

А. НЕКРАШЕВИЧ

«Кинематограф ,,Весь мир". Гражданам г. Бобруйска. Если думаете ехать в Америку, то идите в кинематограф ,,Весь мир" смотреть 3-ю серию ,,Тайны Нью-Йорка". Желаете сидеть здесь, в Бобруйске, и познакомиться с жизнью Америки — придите в кинематограф ,,Весь мир". Хотите провести пару часов хорошо после недели Вашей трудовой работы, идите в кинематограф ,,Весь мир" посмотреть ,,Тайны Нью-Йорка". Не забудьте взять с собою жену и детей, пусть и они проведут пару часов в удовольствии. Нервным и слабосердечным рекомендуется картину не смотреть»

Эта летучка очень характерна для положения кинематографии в Белоруссии к моменту окончания оккупации и гражданской войны. И если русская кинематография к этому времени имела хотя, правда, и незначительный опыт, то все содержание кинематографии в БССР сводилось к нескольким жалким «Иллюзионам», питавшим своего зрителя всякими «тайнами».

Сегодня белорусская кинематография насчитывает десять лет: декретом СНК БССР от 17 декабря 1924 года было образовано управление по делам кинематографии БССР — «Белгоскино». И вот вместо затхлых «Иллюзионов» она создала за это десятилетие десятки первоклассных кинотеатров, оснащенных новейшей аппаратурой и обслуживающих миллионы зрителей. Кино как самый массовый вид искусства проникло в самые глухие углы республики, вошло в быт миллионов колхозников.

Но не только в этом заключалась работа белорусской советской кинематографии. В течение этих десяти лет выросла белорусская кинопромышленность. За это десятилетие выпущено на советский экран около 40 художественных и почти столько же научно и учебно-технических и так наз. агитпропфильм.

Здесь такие же результаты, как и в других отраслях народного хозяйства и культуры. Эти успехи так разительны потому, что БССР является неразрывной частью всего Советского союза, что ее строительство и продвижение вперед к бесклассовому социалистическому обществу шло под руководством коммунистической партии и ее гениального вождя тов. Сталина. Эти успехи так велики потому, что партия вела и ведет решительную борьбу с проявлениями национализма, национальной ограниченности, против великодержавного шовинизма и контрреволюционного белорусского национал-демократизма, стремившегося оторвать БССР от великого Союза ССР и обречь ее на положение колонии империализма и тем самым вернуть ее в то состояние, в котором Белоруссия была в темные годы царизма.

И сегодня БССР из страны экстенсивного сельского хозяйства превращена в передовую индустриально-аграрную, колхозную страну. Ее литература занимает почетное место в лучшей литературе мира—литературе Советского союза. Ее театр на олимпиаде искусств народов СССР получает самую высокую оценку. И наконец ее кинематография занимает видное место в общей системе советской кинематографии.

Все эти успехи бесспорны. И чем более велики наши достижения, тем более велики и наши требования.

Десятилетний юбилей Белгоскино явится моментом подведения итогов, но этот юбилей должен вместе с тем поставить перед белорусской советской кинематографией и ряд задач.

Всякое национальное искусство ценно лишь в том случае, если в его национальной форме заключено социалистическое содержание, потому что только при этом условии оно приобретает огромную идейную направленность, огромную эмоциональную насыщенность и высокий художественный уровень в противоположность искусству капиталистиче-

ских стран, где оно, какую бы форму ни приобретало, носит на себе следы распада и одичания, охватившего всю систему капиталистического общества.

Национальное искусство в условиях советской действительности, имея одну общую цель — построение бесклассового социалистического общества, а значит, будучи по своему содержанию социалистическим, не только не разъединяет трудящихся разных национальностей, но служит их объединению, значит служит делу пролетарского интернационализма, придавая вместе с тем всему советскому искусству огромное разнообразие красок и форм.

Поэтому перед белорусским советским кино в самом начале его зарождения стояла задача — при упорной борьбе за свое социалистическое содержание не менее упорная борьба за создание своей национальной формы, так обогащающей все искусство Советского союза.

Единство формы и содержания в упор ставит вопросы тематики. Естественно, что решение поставленных задач могло быть найдено только в тематике, связанной с социалистическим строительством республики, со всеми ее особенностями, — в показе с точки зрения революционного марксизма ее прошлого, — в наметке перспектив ее будущего.

И не даром Центральный комитет КП(б)Б не раз ставил перед белорусской советской кинематографией задачу решительного поворота к тематике социалистического строительства. Это конечно не значило, что белорусская советская кинематография должна была замкнуться только в круг этих тем, но эти темы должны быть для нее основными.

Как же в продолжение истекшего десятилетия решалась эта задача?

Из 40 полнометражных художественных картин, произведенных и находящихся в производстве, только 15 связаны тематикой с прошлым и настоящим БССР, из них: 8 картин — исторических и историко-революционных, 3—на деревенском материале и только 2—на индустриальной тематике.

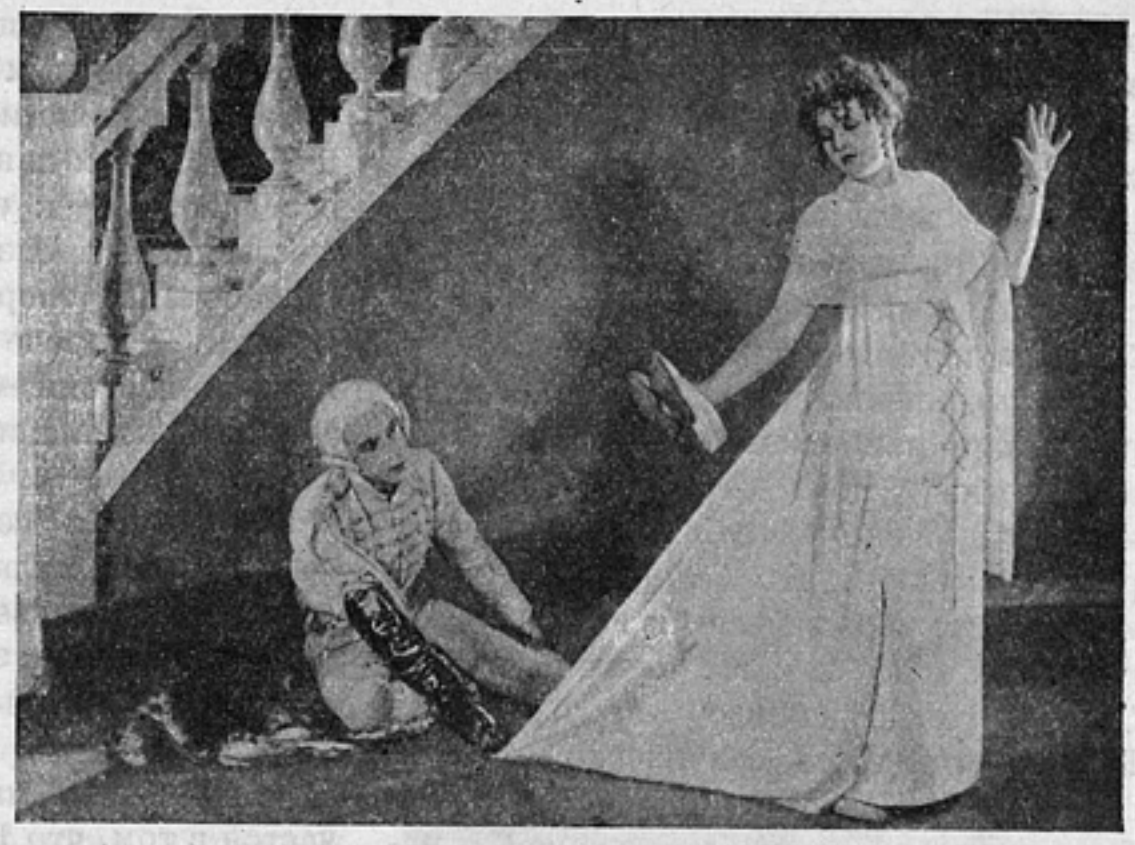
Таким образом в национальной тематике (этим термином мы пользуемся как условным) мы имеем чрезмерное увлечение историческими темами, незначительное использование деревенского (колхозного) материала и совершенно недостаточное отображение процессов индустриализации страны.

Что касается исторической тематики, то здесь на ряду с положительными работами, особенно для первого периода развития советской кинематографии («Лесная быль», «Сосны шумят»), и заслуженно пользующихся успехом у советского зрителя мы имеем и картины явно националистические. Беря для фильмы материал восстания 1863 года и одного из действующих лиц — Калиновского, весь материал был подан с позиций явно националистических. Буржуазный революционер Кастусь Калиновский возведен в общенационального героя, что противоречит действительности и историческим фактам. Нужно сказать, что и формально фильма стояла на низком уровне, не выше плохой трюковой фильмы с ходульными героями.

В другой картине («Его превосходительство» — «Гирш Леккерт», показ революционных событий 1905 года на факте убийства рабочим Леккертом виленского губернатора фон-Валя) мы опять-таки имеем явно националистическую трактовку исторических фактов с позиций еврейского национализма: ничем не прикрытая идеализация Бунда сквозит во всей этой картине.

Что касается остальных картин этого ряда, то они достаточно бледны и невыразительны. Здесь следует отметить, как исключение, картину «В огне рожденная», которая хотя и недостаточно глубоко, но все же правильно показывала исторический процесс создания из цар-

«Его превосходительство», в 6 ч., произв. Белгоскино 1927 г Сцен. и реж. Г. Рошаль и В. Строева, опер. Козловский



Арт. С. Магарилл в фильме «Поручик Киже». Реж. Файнциммер, опер. Кальцатый, произв. Белгоскино 1933 г.

ской колонии Северо-западного края Советской социалистической республики.

Особняком в числе картин исторических стоит картина «Первый взвод» (сценарий Бродянского, режиссер Корш). Это — крупная художественная работа, являющаяся в известной мере этапной для белорусской советской кинематографии и занявшая почетное место в общей системе советской кинематографии последних лет.

Деревенская тематика не так богато представлена в белорусской советской кинематографии. Первая из картин — «Песня весны» — показывает роль деревенской молодежи в восстановительный период; вторая — «Солнечный поход» — относится к «году великого перелома» и так же, как «В огне рожденная», поверхностно отображает процесс массового перехода бедняцко-середняцкого крестьянства БССР на колхозный путь. И только «Дважды рожденный» беспретенциозно и просто показывает будни колхозного дня. В этой фильме режиссер Аршанский умело и с большим тактом использовал и народную песню и мягкий своеобразный белорусский пейзаж. И наконец в производстве находится фильма «Земля впереди» по сценарию Большинцова (режиссеры Шпис и Мильман), которая покажет превращение «спрадвечных» белорусских болот в цветущие колхозные поля.

Особенно бедно белорусское кино индустриальными фильмами. Выпущенная в 1933 году первая картина «Кто твой друг» только номинально может быть отнесена к числу картин индустриальной тематики БССР. В ней нет своеобразия условий работы белорусского предприятия, и несмотря на то, что сценарий этой фильмы написан белорусским писателем Бровко на материалах Добрушской бумажной фабрики, режиссер Авербах в режиссерской работе опустил все это своеобразие.

Правда, мы возлагаем большие надежды на скоро заканчивающуюся фильму «Высокое напряжение» по сценарию Бродянского (реж. Корш). В этой картине мы имеем первую попытку показа своеобразия индустриализации БССР и роста ее пролетариата. И не даром эта картина в 1934 году считалась у нас основной.

И наконец вне указанной выше тематики стоит приключенческо-природоведческая детская фильма «Полесские робинзоны» по сценарию белорусского детского писателя Я. Мавра (режиссеры Бахар и Молчанов).

Трудящиеся БССР и всего Союза с особым вниманием следят за героической борьбой своих братьев по классу в Западной Белоруссии. Отображение этой борьбы — задача белорусского советского искусства. И белорусская советская кинематография хотя и недостаточно, но пробовала показать эту героическую борьбу в картинах «До завтра», «Счастье» и частично в картине «Ненависть» (режиссеры Тарич и Файнциммер).

Таким образом в итоге всей работы

предыдущего десятилетия мы имеем совершенно недостаточное использование национальной тематики, поверхностное скольжение и даже прямое игнорирование этой тематики. Одновременно мы имели и проявления местного белорусского и еврейского национализма, особенно в исторических работах.

Это умышленное и неумышленное игнорирование национальной тематики, поверхностный подход к своеобразным явлениям жизни республики имеет своим результатом то, что белорусская кинематография за десять лет не дала ни одного достаточно яркого, оригинального, блещущего свежестью произведения. Большинство тем белорусского советского кино могло быть разрешено любой советской киноорганизацией, настолько разрешены они общо, а национальные темы обеднены поверхностностью и неуменьем проникнуть в глубь явлений и процессов, происходящих и происходивших в стране, неуменьем дать национальные характеры действующим лицам, и через это обеднявших и всю советскую кинематографию.

Арт. Т. Гурецкая в фильме «Дважды рожденный». Реж. Аршанский. Произв. Белгоскино 1933 г.

Поэтому совершенно естественно, что задачами первых лет наступающего нового десятилетия является решительный поворот к национальной тематике и через него — к созданию ярких художественных произведений, сообщающих своеобразное творческое «я» всей продукции, — короче говоря, произведений по-настоящему национальных по форме и социалистических по своему содержанию.

Белорусская советская кинематография не выдвинула за десять лет своего существования своих крупных мастеров, подобно тому как это мы имеем в украинской (Довженко) и грузинской кинематографии.

Причин здесь много. Основная заключается в том, что БССР к моменту своего образования не получила в наследство почти никакой художественной культуры. Все начато сначала. Вместе с тем бедой белорусской советской кинематографии является нерешительность в выдвижении молодых национальных кадров и более того — неверие, что из этого может быть какой-либо результат. Возможно, что этот процесс выдвижения потребовал бы больших затрат и издержек, но совершенно очевидно, что и результаты были бы более значительными.

Вместо такого выдвижения и воспитания кадров белорусская кинематография пошла по линии использования уже якобы готовых кадров, а на самом деле совершенно случайных людей как для белорусского, так и для советского кино вообще.

Если просмотреть ту же художественную продукцию, то 40 картин за семь лет ставились девятнадцатью (!!) режиссерами, а именно: поставили по одной и ставят первую восемь постановщиков (Фрейлих, Блюзский, Винокуров, Молчанов, Хохлова, Левшин, Гаровский и Улицкая, Бахар и П. Молчанов), по две картины — три постановщика (Дзиган, Шпис и Мильман, Шрейбер), по три картины — шесть человек (Авербах, Гардин, Вайнштok, Файнциммер, Корш и Аршанский) и шесть картин—только один (Тарич).

Если наличный состав режиссуры взять по числу постановок, проведенных в белорусской кинематографии, то получим следующую картину: Тарич — шестая работа, Корш, Файнциммер и Аршанский — третья работа, Шрейбер, Шпис

и Мильман — вторая работа, Бахар и Молчанов — первая работа.

Значит тут наличие чрезвычайно незначительного «оседания» режиссуры. Более того. Значительное большинство названных режиссеров, за исключением Дзигана и Рошаля, не «осело» в советской кинематографии. Если далее говорить о выдвижении коренных кадров и в частности белоруссов, то здесь результат малоутешительный: до 1934 года на фабрике не было ни одного режиссера-белоруса и только в 1934 выдвинуты на первую постановку режиссеры Бахар и Молчанов.

Отсюда следует вывод, что белорусская советская кинематография не смогла по-настоящему заняться выращиванием своих кадров. В наличии огромная текучесть и еще большая случайность, а так же совершенно недостаточное внимание к тому, кто привлекался.

Эта случайность и текучесть несомненно играли решающее значение и в тематической направленности белорусской кинематографии, в ее качестве вообще и разработке национальных тем в частности.

Как положительное явление, мы имеем ряд творческих работников, связавших свою работу с национальной тематикой и судьбами белорусской советской кинематографии. К числу их принадлежат Ю. В. Тарич, ставящий для белорусской кинематографии уже ше-

Кадр из фильмы «60 параллель». Реж. Аршанский, сцен. Ан. Вольный, произв. Белгоскино 1934 г.

стую картину (из них три — на национальной тематике), и В. В. Корш, ставящий третью художественную картину (все три связаны с той же тематикой) и своей картиной «Первый взвод» давший такое художественное произведение, которое вошло в железный фонд советской кинематографии.

Продолжение

жансом рядом с автомобилем...

... Я этим вовсе не хочу сказать, что кино должно заменить театр или может убить его. Я думаю, что кино только оздоровит театр, оно убьет в театре то, что относится, так сказать, к простому глазению. Никакие декоративные трюки театра не выдержат натиска кино, как никакая быстрота драматического действия не угонится за ним. Но конечно человек никогда не откажется от поэтического слова, от художественной интонации, от подъемной декламации, от всех красот вокального искусства и наконец от особого, отсутствующего в кино, очарования непосредственной живой симпатии к живому творчеству артиста...

... Нет, будучи искусством синтетическим, очень много в себя вбирающим, кино не произведет никаких болезненных разрушений ни в одной области искусства, оно может только очистить их и оплодотворить их, оно возьмет на себя те стороны, которые в них слабы, и оно даст им множество толчков, все значение которых еще нельзя предвидеть.

Конечно при этом будут и ошибки. Конечно театр иногда станет рабски подражать кино, что является для него большим пороком. Конечно и кино порой будет слишком театрализоваться. Подлинное русло для каждого искусства определится временем.

Иногда говорят, что кино опошлило, развратило большую публику. Правда, много развращающей пошлятины бросают в бездну любопытства масс фальсификаторы и отравители киноделa, но тем не менее можно сказать, что вряд ли какое-нибудь искусство, кроме разве литературы в момент книгопечатания, в такой огромной мере содействовало развитию богатства культурной жизни подлинной демократии.

Вспомните только то непосредственное зрительное знакомство, какое имел с жизнью земного шара, с историческим прошлым, с

К сожалению мы этого не можем сказать о способном и талантливом режиссере Файнциммере, выросшем в белорусской кинематографии. Первые его работы («Отель Савой», «Счастье») были тесно связаны с национальной тематикой и заставляли думать, что этот мастер по-настоящему и честно «самоопределился» как мастер национального кино. Однако отступление от основной тематики в «Поручике Киже», относительная удача этой картины резко изменили и установки этого мастера и его поведение. Решив для себя, что определенный этап уже пройден, и ошибочно считая, что национальное искусство ограничивает рамки творческих возможностей художника, он решил отойти как от белорусской тематики, так и от белорусского кино вообще.

«Совершеннолетие». Реж. Шрейбер, сцен. Зельцер, произв. Белгоскино 1934 г.

Надо прямо сказать, что в том калейдоскопе лиц и имен в белорусской советской кинематографии мы, к сожалению, имели немало таких людей, для которых работа в белорусской советской кинематографии либо была случайной — до наступления лучших времен,—либо «гостиницей» по дороге к славе. К числу последних, надо полагать, принадлежит и режиссер Файнциммер. Такое понимание своего положения в национальной кинематографии этого режиссера имело первым своим результатом творческое бесплодие в течение последнего года после окончания работы над «Поручиком Киже», бесплодие в течение такого года, когда вся кинематография СССР переживает бурный подъем.

В течение этого года наметился известный перелом и в творчестве режиссеров Шпис и Мильман. Скоро заканчивается картина «Земля впереди», которая относится к тематике белорусского кино, и если этот поворот будет искренним всерьез и надолго, то это обстоя-

---

жизнью других классов даже какой-нибудь рабочий Парижа, а тем более, какой-нибудь мелкий ремесленник в том или другом Ряжске или Царево-Кокшайске. А ведь кино теперь уже охватило всю эту публику. Оно протягивает свои щупальцы в деревню, протягивает их туда и у нас и развертывает перед обвороженными глазами этого, прежде замкнутого мелким кружком наблюдений зрителя все бесконечное разнообразие природы и социальной жизни.

И вы прибавьте к этому, что ни одно искусство не обладает и десятой долей способности иллюстрировать и популяризировать науку, как кино. И вот тогда снимите шапку перед этим новым мощным искусством и поймите, сколько здесь может работать гений человечества, гений литературный, режиссерский, актерский, живописный, научно-популяризаторский, агитационно - пропагандистский, поймите, что, очищаясь, ширясь, подымаясь, наполняясь коммунистическим содержанием, кино, не отвергая и не затаптывая других форм искусства, сделается тем не менее искусством стержневым, наиболее характерным для наступающего века.

А. ЛУНАЧАРСКИЙ

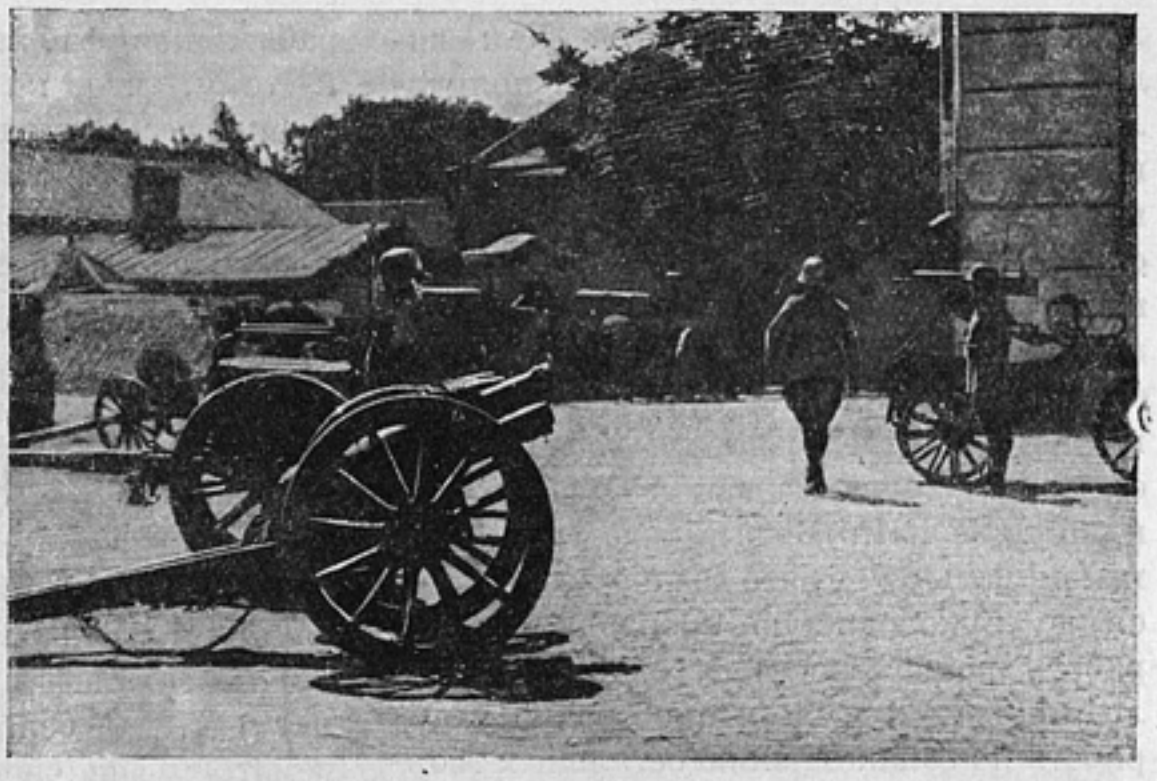
| журн. „Советское кино“ № 1, 1925 |

Теа-кинороман

Взаимоотношения театра и кино — это сложнейший психологический кинороман.

Сначала — глубочайшее презрение театра к нарождающемуся «незаконному» детищу, затем по мере роста кино — все обостряющаяся зависть... Завязывается ожесточеннейшая борьба между театром и «готтентотской забавой» (Чуковский) и «цокающей штучкой с ручкой» (Толстой), как обзывают новое искусство киноврагы.

Наступает эпоха соревнования.



«Совершеннолетие». Реж. Шрейбер, сцен. Зельцер, произв. Белгоскино 1934 г.

тельство в сильной мере поможет белорусскому кино.

За последний год с окончанием картины «Дважды рожденный» вырос и выдвинулся режиссер Аршанский, показавший достаточное знание действительности БССР, искренне и серьезно связавший свою творческую судьбу с белорусским кино.

Показывает безусловный рост и молодой режиссер Шрейбер, ставящий свою вторую картину. Правда, этому режиссеру недостает глубокого знания действительности БССР, ее культуры, языка и быта, что, понятно, при добром желании легко преодолимо.

Как уже было сказано, 1934 год был первым годом выдвижения в режиссуру коренных кадров. Поэтому несомненная удача первой работы молодых режиссеров Бахара и Молчанова «Полесские робинзоны» особенно радует, и если у этих товарищей не наступит так часто встречающееся в кинематографии самоуспокоение и зазнайство, и если они будут работать по углублению своей кинокультуры, из них могут выработаться интересные и нужные для белорусского кино мастера.

Такое положение с режиссерскими кадрами на сегодня свидетельствует о порочности первоначальной установки Белгоскино на привлечение «имен» и на создание чуть ли не с первых шагов бе-

---

... Уже Толстой предвидел, что эта самая «цокающая штучка с ручкой» перевернет что-то в нашей писательской жизни. Это — поход против старых способов литературного искусства. Атака. Штурм. Его пленяет «эта быстрая смена сцен», в которой он видит прообраз новой драматургии.

Толстой оказался прав. В два десятка лет кино перевернуло все законы драматургии, разбив драму на ряд эпизодов и вереницу быстро сменяющих друг друга сценок.

Но этим дело не ограничилось. Самая театральная техника испытала на себе воздействие кино.

Г. КРЫЖИЦКИЙ

| Ленинградская газ. „Кино“ № 48, 1927 |

„Необъятные горизонты“

Для меня до сих пор кино наиболее УБЕДИТЕЛЬНО В КИНОХРОНИКЕ, в тех случаях, когда оно передает различные моменты в жизни и движении природы.

И до сих пор кино НАИМЕНЕЕ УБЕДИТЕЛЬНО ТОГДА, когда оно переносит ЦЕНТР ТЯЖЕСТИ в область АКТЕРСКОЙ ИГРЫ, даже в тех случаях, когда играют крупнейшие КИНОАКТЕРЫ, как например ЯННИНГС В «ВАРЬЕТЭ», либо когда центр тяжести переносится в область РЕЖИССУРЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ПОРЯДКА, наподобие ЧАПЛИНОВСКОЙ «ПАРИЖАНКИ».

Вот почему среди наших картин последних лет я безоговорочно отдаю предпочтение «БРОНЕНОСЦУ ПОТЕМКИНУ», в котором преобладают элементы первой категории, и с некоторой ДОСАДОЙ смотрю я на самые выдающиеся по общему мнению кинофильмы, построенные на элементах второй категории...

... В связи с быстро совершенствующейся и непрерывно усложняющейся техникой кинематографии вопрос художественного роста

лорусского кино «боевиков». Как видим, ни первого ни второго не получилось, а игнорирование выдвижения национальных кадров стоит белорусской кинематографии чересчур дорого: кроме случайности, текучести и вечного сбивания на «общие» темы, скольжения по поверхности, за редкими исключениями, белорусская советская кинематография не получила. И не даром почти на десятом году существования белорусского кино ЦК КП(б)Б вынужден еще раз напоминать о том, что «слабо выдвигаются на руководящую производственную работу режиссерский и сценарный молодняк-белорусс» и что особенно слаба работа по ознакомлению остальных творческих кадров фабрики с социалистическим строительством БССР.

Другим решающим вопросом творческой жизни белорусского кино является вопрос о кинодраматурге. Здесь, так же как и в подборе режиссерских кадров, мы имели очень много самотека. Над сценариями для перечисленных выше картин работали 28 человек. Эта цифра не нуждается в комментариях. Здесь, так же как и в подборе режиссуры, — самотек и игнорирование национальных кадров, неверие в их творческие возможности, хотя, как показывает опыт литературы и драматургии, всякие «опасения» были совершенно неосновательными. Хуже всего то, что это недоверие к творческим возможностям белорусских кадров перенесено в среду творческих работников фабрики. Все это привело к тому, что кадры кинодраматургии очень незначительны, тематика сценариев, как правило, случайна и само качество пускаемых в производство сценариев заставляет желать многого.

Белорусская советская кинематография не смогла до последнего года привлечь к сценарной работе писателей БССР, и можно говорить о своеобразном разрыве между белорусской советской кинематографией и советской литературой БССР. И только один из писателей, Анатолий Вольный, который по существу переквалифицировался в кинодраматурга, дал белорусской советской кинематографии сценарии для пяти художественных картин («Сосны шумят», «Отель Савой», «В огне рожденная», «Солнечный поход», «Соликамск»). Кроме Вольного писателями БССР дано всего четыре сценария.

Белорусская советская кинематография не использовала сравнительно больших богатств литературы БССР. Только одно произведение народного поэта республики Якуба Колоса «На пасторах жыцця» («На просторах жизни») было использовано в «Песни весны» и то с националистическими искажениями.

Случайность и неразборчивость в подборе драматургов давали возможность проникать в белорусскую кинематографию классово-враждебным людям. Ляжневич, правая рука бывшего наркомпроса

и самоопределения кино, по-моему, стоит так: ЛИБО КОЛОССАЛЬНЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ АРСЕНАЛ КИНО ПОДЧИНИТ СЕБЕ РЕЖИССЕРА, ХУДОЖНИКА И АКТЕРА, и тогда кино не выбьется из БЕЗДУШНОГО СТАНДАРТА и придет К ТУПИКУ И УПАДКУ, как это заметно сейчас на целом ряде новых американских фильм, либо ОГРОМНЫМИ УСИЛИЯМИ ЦЕЛЫХ КИНОКОЛЛЕКТИВОВ ИЛИ ОТДЕЛЬНЫХ НОВАТОРОВ УДАСТСЯ ПОДЧИНИТЬ СЕБЕ ВСЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ БОГАТСТВА КИНО, и тогда перед кино РАСКРОЮТСЯ СОВЕРШЕННО НЕОБЪЯТНЫЕ ГОРИЗОНТЫ.

А. ТАИРОВ

| газ. „Кино" № 43 (221), 1927 |

★ ★ ★

«... Как ни странно и ни огорчительно для нашего уважаемого друга, метод его фотодеятельности принадлежит отнюдь не ему: СПОСОБ ЭКСЦЕНТРИЧЕСКОЙ И ДЕТАЛИСТИЧЕСКОЙ СЪЕМКИ ЗАДОЛГО ДО ВЫСТУПЛЕНИЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА НА КИНОПОПРИЩЕ БЫЛ РАЗРАБОТАН И ДЕМОНСТРИРОВАН ДЗИГОЙ ВЕРТОВЫМ. Эйзенштейн только повторяет его (технику) и в этом является только успешным продолжателем блестящего неудачника...

... Не знаю, окривел ли уже сам Эйзенштейн или только притворяется кривым (последнее верней), но лицам, желающим последовать его советам, грозят печальные последствия самоувечья».

| Афиша „ТИМ", 1927 |

... Я рассчитывал рано или поздно подойти вплотную к изучению кинематографии. Меня интересовала возможность проверки на материале кино тех процессов, которыми я руководствовался в моей театральной работе. Эта возможность представилась мне в предложении фирмы «Юнайтед Артистс» принять на себя художественное руководство производством общества.

Кадр из фильмы «Высокое напряжение». Произв. Белгоскино 1934 г.

проса нацдема Балицкого. Перу этого «драматурга» принадлежат такие сценарии как «Кастусь Калиновский» и «Песня весны». Недостаточным было выдвижение сценарных кадров вообще. Сценарная мастерская при фабрике была обречена на неудачу в силу недостаточно серьезного подбора в нее людей. Все это создавало предпосылки для производственных прорывов: сценарный голод — постоянное явление в белорусской советской кинематографии.

За это время мы однако имели выдвижение ряда сценаристов. Здесь уже говорилось о Вольном. Несколько позже пришел в белорусскую кинематографию Б. Л. Бродянский, давший сценарии для трех фильм («Слава Мира», «Первый взвод» и «Высокое напряжение»). На этих работах Бродянский вырос как кинодраматург. И если первый сценарий «Слава Мира» порочен как по своей тематике, так и особенно по своеобразно понятой задаче развлекательности советского кино, то второй его сценарий для картины «Первый взвод» близок белорусской кинематографии по своей тематике и высок по своему мастерству, что обеспечило за картиной одно из первых мест в советской кинематографии. В работе над сценарием «Высокое напряжение» Бродянский пошел даль-

---

По предложению главы «Юнайтед Артистс» Джозефа Скенка я написал ряд сценариев. Из них два — «Вихрь» и «Буря» — были написаны мною для Джона Барримора, но к постановке приступлено лишь сейчас, спустя год после их написания. Следует отметить, что «маленькие рабочие» переделки, внесенные в сценарий режиссером и другими лицами, причастными к постановке, побудили меня снять с него мое имя.

Перед самым отъездом мною был закончен сценарий «Иллюзии мира» по роману Зудермана и написан сценарий из русской артистической жизни «Маски», специально для Рамона Новарро...

... Что касается моей дальнейшей работы в кино, я предполагаю, что она пойдет по линии написания сценариев. Чувствуя к тому интерес, обладая писательским прошлым и знанием сущности актерской игры, благодаря моей многолетней работе с актером, ознакомившись теперь с кинопроизводством, я полагаю на эту отрасль кинотворчества обратить особое внимание. Ряд идей будущих сценариев мною уже намечен.

В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

[Ленинградская газ. „Кино" № 11 (115), 1928]

„Не люблю, но мечтаю"...

КИНО НЕ ЛЮБЛЮ ЗА БЕЗВКУСИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННУЮ БЕСПОМОЩНОСТЬ, за то, что оно ростовщически РАЗБАЗАРИВАЕТ богатые возможности. Кино обязывает зрителей к МЕЩАНСТВУ, имея все данные не только ЗАМЕНИТЬ, но и УНИЧТОЖИТЬ ТЕАТР. Кино и радио — едва ли не САМЫЕ СИЛЬНЫЕ формы художественного ОБЩЕНИЯ С МАССАМИ. Очень мало в театре хороших спектаклей, а хороших картин еще меньше. Несмотря на весь блеск тех-

«Полесские Робинзоны». Реж. Бахар и Молчанов, сцен. Я. Мавр, произв. Белгоскино 1934 г.

ше по пути закрепления национальной тематики, продолжая эту линию и в сценарии «Большой Днепр».

Б. Бродянский пришел в белорусскую кинематографию извне, но он начинает крепко с ней срастаться. Это лишний раз опровергает националистическое утверждение, что действительным мастером национального искусства может быть лишь представитель этой национальности.

А. Вольный пришел в белорусскую советскую литературу как представитель приключенческого жанра и как мастер юмора и сатиры. И если в своих первых работах в кино («Сосны шумят») он работал в свойственном ему жанре, то в дальнейшем, при существовании вреднейшей установки в кино на отрицание таких жанров как комедия и сатира, он все время сбивался в несвойственные ему жанры, а отсюда и известная поверхностность и схематичность в последующих его работах («В огне рожденная», «Солнечный поход»).

Из сценарной мастерской фабрики вышел кинодраматург Н. Таубе. Он дал сценарии для картин «Счастье» и «Первая любовь». При всех своих положительных качествах этому работнику нехватает знания действительности, а отсюда постоянное сбивание на «отвле-

---

ники кино ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ, СОВЕТСКОЕ КИНО я считаю ВЫШЕ и ЦЕННЕЙ в смысле ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛЕУСТАНОВКИ. Там слишком много искусства для искусства...

... Искусство кино и театра несомненно РОДСТВЕННЫ МЕЖДУ СОБОЙ, и каждое в то же время живет СВОИМИ ЗАКОНАМИ...

... ОЧЕНЬ ХОЧУ И МЕЧТАЮ работать в кино, но, зная о сложности этой работы, не хочу служить ему ЛИШЬ ЧАСТИЧНО.

А. ДИКИЙ

Кино и театр

... «Кинофикация театра» — не только лозунг, это реальный процесс, наблюдающийся на десятках новейших постановок театра. Световое оборудование, эпизодическое строение спектакля, монтаж, как метод композиции роли, вплоть до обогащенья театрального зрелища «наплывами» («Ревизор» у Мейерхольда) и раккурсными декорациями («Бронепоезд»), — вот вехи этой «кинофикации». И процесс этот будет продолжаться.

Адр. ПИОТРОВСКИЙ

Актер в кино

Приходится сказать, что для меня как актера работа в кино интереснее, нежели в театре.

Конечно я не собираюсь бросить сцену. Там слово, а от такого орудия не откажешься.

И все же громадные возможности для актера в кино бьют и этот последний оплот театра.

Для кино играешь: в воде, в воздухе, под землей, в лесу. Все, что есть в жизни,—может стать всей «сценой» и «бутафорией». Площадка кино — весь мир. Актеру, побывавшему на первой натурной съемке, уже противно смотреть на театральную конструк-

ченные» темы, либо творческие неудачи при переходе к темам современности и советской действительности.

В 1934 году в белорусское кино пришел молодой драматург И. Зельцер. За сравнительно короткий срок он дал превосходный сценарий «Совершеннолетие», закончил совместно с Г. Кобецом сценарий «Искатели счастья» и в настоящее время работает над сценарием на материале Биробиджана. Творчество Зельцера привлекает своей простотой и большой внутренней теплотой в обрисовке действующих лиц и событий.

Особняком стоит вопрос о взаимоотношениях режиссуры и кинодраматургов. Теории и теорийки отрицания киносценария, расценка его как сырье довольно сильно укрепились и в белорусской кинематографии. Здесь мы имели более рьяных защитников этих, с позволения сказать, теорий. Объясняется это в первую очередь слабостью и неустойчивостью режиссерских кадров. А это явление всегда прямо пропорционально рьяной защите подобных теориек. Из этого положения вытекало и второе: недоверчивое отношение к привлечению в кино писателя и в частности писателя БССР. Однако опыт работы Вольного, Мавра, Бровко говорит, что оснований для такой недоверчивости нет. Писатель, творческий работник вправе требовать к себе чуткого отношения. Но в белорусской кинематографии пока не изжиты взгляды, аналогичные взглядам Зархи, расценивающим писателя в кино, как варяга. И вместо действительной творческой помощи писателю освоить специфику кино мы имеем случаи безучастного, недоверчивого отношения, прикрытого всякого рода декларациями и уверениями.

В итоге мы имеем, как и с кинорежис-

«Первый взвод». Звуковая фильма в 8 ч. Белгоскино 1933 г. Реж. В. Корш, опер. Кальцатый, сцен. Б. Бродянский

цию или тряпичный павильон.

И наконец в кино надо сыграть один раз для того, чтобы удовлетворить энное количество публики в месяц. А если нужно было бы сделать то же самое в театре, пришлось бы ездить всю жизнь по всему свету, играя одну осточертевшую роль.

И это вместе с возможностью проверять и учитывать себя, существующего отдельно на экране, проверять подобно зрителю — также составляет неизмеримый плюс для актера кино.

Игорь ИЛЬИНСКИЙ

| „Советский экран" № 22, 1925 |

На сцене и в кино

...В первый раз увидев себя на экране, я испытал то же чувство, какое у меня было, когда я впервые услышал свой голос в фонографической передаче. И конечно сцену живую, непосредственную кино для актера заменить не в состоянии.

★ ★ ★

Победа ли кино — говорящая, разговорная фильма? При возможностях современной сценической техники это еще большой вопрос. Техника позволяет теперь придать театральному действию неменьшую динамику, чем та, которая будет доступна и говорящему кино, подторможенному диалогами героев. В числе новых технических средств воздействия театра будет конечно и кино.

Его изумительные возможности переносить действие из страны в страну сменять день на ночь и т. д., все это и театр может с удобством использовать. Но еще многие другие, отнюдь не кинематографические

С. М. МИХОЭЛС

| „Советский экран" № 22, 1925 |

сурой, чрезвычайную текучесть авторских кадров, случайность в их подборе и совершенно недостаточное выявление и воспитание национальных кинодраматургов с мизерным использованием опыта советской литературы БССР, которая за последнее десятилетие выдвинула десятки имен.

Белорусская советская кинематография, как и все другие виды искусства БССР, развилась и выросла в тесном взаимодействии и непосредственной помощи кинематографии Советского союза и в первую очередь ее наиболее мощного отряда — русской кинематографии. Это обстоятельство обеспечило белорусскому кино при всех его срывах и недостатках все же чрезвычайно быстрый рост. Нахождение кинофабрики в Ленинграде несомненно способствовало художественному оформлению первых шагов белорусской кинематографии. При такой поддержке и помощи, при заботливом окружении белорусское кино окрепло и стало немаловажным фактором в культурной жизни страны. Тем не менее в отдельных частных вопросах оно вправе предъявить требования на большее.

Начнем с критики. До самого последнего времени мы имели совершенно недостаточное внимание специальной критики к белорусскому кино. Ряд работ, несомненно заслуживающих внимания, был обойден. Картину «Дважды рожденный» отметила общая пресса («Известия» и «Экономическая жизнь»).

С трибуны всесоюзного писательского съезда мы слышали требование белорусской советской литературы перестать относиться к ней снисходительно, делать всяческие скидки. И это требование совершенно законно. Искусство ранее угнетенных национальностей, как и все их хозяйство в условиях Советского союза, расцвело пышным цветом.

Мы имели постановление ЦК КП(б)Б о работе фабрики. В этом постановлении четко и определенно намечены наши задачи. Они заключались в решительном повороте к тематике социалистического строительства БССР, ликвидации хронических простоев, необходимости выдвижения молодых кадров и привлечения в кино писателей. Эти указания и послужили программой наших работ.

Все же первая половина этого года была простойной. Неуменье организовать кадры кинодраматургов, ставка в известной мере на самотек и общая неподготовленность к новому производственному году сказались в полной силе. И только при чрезвычайно большом напряжении ко второй половине года нам удалось выйти из состояния простоя. На сегодня на фабрике в производстве 6 полнометражных художественных картин, из них 4 предположено закончить еще в текущем году.

Режиссер Корш ставит большую двухэкранную картину по сценарию Бродянского «Высокое напряжение». В этой

приемы внесут большое оживление в театр. Весь вопрос в денежных возможностях, идущих впрочем выше сумм, затрачиваемых на постановку среднего боевика.

При наличии денежных и следовательно строительных средств можно создать театр и сцену неслыханной динамичности и впечатляемости.Замена ярусов единым объединяющим в общем чувстве всех зрителей амфитеатром, устройство передвигающихся вверх и в сторону площадок, внепортальная сцена, вынесенная вперед прямо к глазам зрителя, использование на всех ролях актеров равной и высокой квалификации, сильные и точные средства освещения, которые позволили бы дробить действие на эпизоды с неменьшей легкостью,— все это создало бы действие неслыханной напряженности, у которого говорящее кино могло бы поучиться.

Пролетариат, массы не любят «камерности» обстановки. Спектакль или фильма в громадном зале создают гораздо большую атмосферу торжественности, внимания и внушаемости. Говорящее же кино по сравнению со своим немым предшественником потеряло громадные массы зрителей, так как между кинематографиями различных стран выросли отсутствовавшие у немого кино территориальные границы.

Теперь о музыке. Эта сторона дела имеет исключительное значение. В «Бубусе» и «Плавятся дни» был такой прием: в момент величайшего напряжения у актеров и зрителей голоса на сцене умолкали и возникала музыка, которая дополняла, необычайно усиливая, эмоциональное напряжение момента. Музыка, оркестр имеет и будет иметь огромное значение в театре, а также и в кино. Говорящее и даже звуковое кино тоже не смогут отказаться от собственного присутствующего в зале оркестра (еще один козырь экономии отнимается у кино) если, только не поступаться силой воздействия зрелища. Непередаваемые металлом рупоров, ми-

картине белорусская советская кинематография впервые поставила задачу показать процессы индустриализации БССР, и это первый конкретный наш ответ на указания ЦК КП(б)Б о переключении на тематику социалистического строительства БССР.

Режиссеры Шпис и Мильман ведут работу над большой звуковой двухэкранной картиной по сценарию Большинцова «Земля впереди». Здесь мы ставим своей задачей показать ту огромную работу, которая проведена партией и правительством по осушению болот, и одновременно показать то новое в стиле работы большевика, что вызвано историческими шестью условиями тов. Сталина. Картина заканчивается в 1934 году.

К истории оккупации, и в частности немецкой оккупации Белоруссии, мы подходим в картине «Совершеннолетие» по сценарию И. Зельцера (режиссер Шрейбер). Автор и режиссер берут только одну сторону оккупации —революционное вызревание молодежи в условиях оккупации и подпольной работы. Картина двухэкранная с белорусским вариантом, заканчиваемым в 1934 году.

Приключенческо - природоведческую детскую фильму по сценарию белорусского детского писателя Я. Мавра «Полесские робинзоны» закончили режиссеры Бахар и Молчанов.

Режиссер Тарич ставит большую художественную двухэкранную картину по сценарию Соколова-Микитова о героической работе краснознаменного Эпрона. Эта картина чрезвычайно сложна по технике своей постановки и с этой точки зрения будет своеобразным экзаменом для нашей фабрики.

Режиссер Аршанский ставит художественную звуковую картину «60 параллель» («Соликамск») по сценарию А. Вольного на тему об экономической связи отдельных частей СССР (Соликамск — БССР).

Таким образом уже в этом году мы имеем значительный поворот к национальной тематике: из 6 картин 4 тесно связаны с ней.

Мы имеем далее выдвижение двух молодых режиссеров—Бахара и Молчанова. Одновременно мы имеем и первые шаги по привлечению белорусского писателя в кино (Вольный, Мавр).

Закрепление этих пока еще незначительных результатов, упорная борьба в дальнейшем за полную реализацию решений партии, уменье во-время и честно признать свои ошибки, конкретная помощь союзных киноорганизаций, — вот что обеспечит белорусской советской кинематографии уже в первые годы второго десятилетия несомненные успехи, включающие ее в общий поток большого искусства социалистической родины.

крофонами и мембранами тембры деревянных инструментов тому первая порука.

Впрочем возможности звукового кино не хочется пока задевать. Они все же очень могучи, и о них надо говорить особо от говорящего кино.

Вс. МЕЙЕРХОЛЬД

Ответ на анкету журн. „Советский экран" № 41, 1929

25 лет в театре и год в кино

...Из театра в кино я пошла неохотно, пожалуй, больше всего из любопытства. Странно мне было, почему все говорят: актер театра непригоден для кино. Решила сама испытать.

...Начинаешь работать в кино, и сразу учитываешь— здесь нужно начать с азов, здесь совсем другая актерская техника. В театре все построено на постепенности чувств с длиннейшими периодами речи, на мелких гаммах жестов. Кино — экономия, спрессованность жеста, учет каждого движения. В театре мы привыкли обманывать, вот почему нам трудно работать в кино.

Кино обмануть нельзя, всякую фальшь выдаст аппарат. Проверяла себя и видела: только тот гнев, ярость, негодование вышли по-настоящему на экране, какие я по-настоящему чувствовала. В кино нельзя передавать свои чувства так расхлябанно, истерично, как в театре, нужно сдерживать их, оформлять, но чувствовать кино сжато, ярко чувствовать необходимо. И передавать этот экстракт чувств нужно без лишнего жеста...

...Есть у кино недостаток: в театре мы делаем роль за ролью—совершенствуемся. Здесь огромные перерывы между двумя фильмами, и мы теряем свое мастерство.

Я приобрела столько знаний кино по последней работе, что теперь в будущих работах я чувствую в себе силы сжиться с вещами и заставить вещи жить со мною.

Чтоб деревня, стены, земля, как и я сама, были не живописью, а зажили

Окончание см. на стр. 116

„Чапаев“ — подарок 15-летнего юбиляра

Д. ВЕЛИКОРОДНЫЙ

Это фильма потрясающей силы. Фильма высокого художественного мастерства, идейно-художественной правды! Напряженный драматизм сочетается в ней с необыкновенной теплотой и тонким юмором, подлинный героизм — с простотой и настоящей человечностью.

Вновь пережить, а для молодежи впервые увидеть великие, грозные годы гражданской войны, волноваться, напряженно следя за каждым кадром, забыть, что ты в зрительном зале, и с трудом удерживать себя, чтобы не броситься на выручку погибающему Чапаеву и его соратников, вновь и вновь воспитывать в себе сознание отдать жизнь в борьбе за социалистическую родину, — всем сердцем любить образ Чапаева, Петьки, выйти из зрительного зала с глубоким чувством боли и грусти за их смерть и чувством гордости за победу Красной армии и торжество революции, — такова высокая цель, фильмой достигнутая, таковы чувства и мысли, оставляемые «Чапаевым».

Вызвать такие чувства и мысли, взволновать зрителя — значит добиться осуществления высших требований, предъявляемых нами к искусству, другими словами — создать произведение большого идейного напряжения, исторической правдивости, глубокой художественности и огромного эмоционального воздействия.

В чем секрет эмоционального и эстетического воздействия «Чапаева»?

Фильма идейно насыщена и потому, разумеется, тенденциозна, но тенденция ее выражена в образах, она дана средствами искусства. Не все кадры одинаково сильны. Есть кадры исключительного драматизма, есть кадры меньшего драматического напряжения, но нет кадров слабых.

В фильме нет также общепринятой сюжетной линии, но несмотря на это действие разворачивается логически, кадры расположены настолько удачно, что ход фильмы все более захватывает, а вся фильма смотрится с огромным волнением и подъемом.

Режиссеры правильно и глубоко поняли идейный мир легендарного Чапаева, его развитие, ведущее противоречие в нем. Они справились со сложным образом, подняв его на исключительную идейно-художественную высоту. Они подошли к нему конкретно-исторически, диалектически. Перед режиссерами была явная опасность показать Чапаева либо слишком лихим героем и неудержимым партизаном, либо причесанным, покорным начдивом, так сказать, тестом в руках комиссара, который легко лепит из него партийно-выдержанного командира. То и другое было бы неправдой. И то и другое избежали режиссеры. Они показали Чапаева в живых противоречиях и развитии, правильно уловив тенденцию. В начале Чапаев ходит «в затрапезном виде», требует от ветеринарных врачей в один день подготовить, экзаменовать на врача и документ выдать «по форме» человеку, вчера только приехавшему из деревни, бросается на комиссара с табуретом, гонит его «к чертовой матери» из дивизии, с трудом переносит его присутствие, терпимо относится к «барахольству ребят», проявляет черты партизанщины, слабость дисциплины и т. д. Все это именуется революционной крестьянской стихией.

В конце — ничего этого не осталось. Линия поведения выравнялась, Чапаев выправился. Налицо огромный идейно-политический и моральный рост. Высокие личные качества: героизм, честность, простота, теплота отношения к товарищам. Обогащены партийным воспитанием, осмысленностью борьбы, дисцип-

линой. Рост личности Чапаева—прямое следствие воспитания военкомом Фурмановым, то есть в его лице партией.

Это она—партия—«прибрала к рукам» этого лихого партизана, создав из него «сознательного командира регулярной Красной армии». Секрет эмоционального воздействия фильмы таким образом заключается в выдержанной до конца художественно-исторической правде. На этом построена вся фильма как в главном, так и в мелочах. Режиссеры ничего не выдумывали a priori. Они глубоко, до конца, всесторонне продумали имеющийся о Чапаеве исторический материал, создали на этой основе сценарий и чрезвычайно талантливо, воплотили это в художественные образы. Секрет эмоционального действия фильмы таким образом не только в его исторической правдивости, но и в его художественности, в мудром раскрытии диалектики образа.

Сложность образов Чапаева, Петьки, Еланя, полковника Бороздина, денщика Потапова, крестьянина режиссеры раскрывают, избегая шаблона, чрезвычайно оригинально, по-новому свежо. Образы раскрываются постепенно, отдельными штрихами, как бы мимоходом, путем подачи реплик, неожиданных сценок, противоречивых ситуаций, а вместе с тем внутренне-логически закономерно. Именно так складывается и проявляется в жизни любой, будь то сложный или простой человеческий характер.

Идейный рост Чапаева показан не ходульно, он дан, наоборот, необыкновенно тонко, естественно, как будто неожиданно для самих режиссеров. На самом деле это их художественный прием. Заняли село. «Ребята барахолят». Фурманов принимает крутые меры. Чапаев возмущен не столько против этих мер, сколько против того, что Фурманов вмешивается в прерогативы его власти. Здесь больше самолюбия, чем возражения против мероприятий Фурманова.

Отсюда напряженная сцена брани, вопросы в роде: «Кто хозяин дивизии?» Часовой не пропускает Чапаева на гауптвахту. Чапаев возмущен и одновременно растерян. Выражает он это странным, но правдивым жестом — сбрасывает с себя одежду, оружие... и вдруг ...крестьяне с благодарностью. Он окончательно растерялся, но уже по совершенно другим причинам. Он понял—Фурманов прав. Это рождает реплику «к Чапаеву комиссаром не пошлют замухрышку». Все это дано в неожиданных ситуациях, резких драматургических противоречиях, психологически правдиво, естественно, ярко и убедительно. Именно так должно было происходить в жизни.

Накануне капелевского боя Чапаев у карты. Проснувшийся Петька на свои вопросы получает поражающие его ответы: «Да, подучиться—смог бы и во всероссийском масштабе». Что это, — шарж? Подчеркивание бахвальства Чапаева? Нет, это правда. Отвечая так, Чапаев чувствует в себе для этого достаточно сил. Ответы Чапаева могут однако прозвучать с тенью некоторой нескромности. Режиссеры понимают это и очень тонко предупреждают возможное впечатление. На вопрос «а в мировом масштабе, смог бы»... Подумал...

«...Что это они делают там?..» Артист Б. Блинов в роли Фурманова и артист Бабочкин в роли Чапаева. «Чапаев». Режиссеры Г. и С. Васильевы

«...А я через тебя, дядя, чуть под суд не попал...» Арт. Кмит и Шкурат. «Чапаев»

ответил: «Нет, не могу, языков не знаю». Тут же спохватился, почувствовал, что слишком увлекся, и добавил: «А ну тебя, спи, заноза». Последняя фраза делает ответы двухсмысленными: она как бы говорит «руководить то во всероссийском масштабе я могу, а тебе вот сказал об этом напрасно».

Понимание Чапаевым смысла революционной борьбы и будущей жизни, за которую он борется, дано не в декларациях и речах его на митингах, — тут он скромен и сдержан, — а в беседе с Петькой и Анкой, тоже мимоходом, в паузе песни, в трагическую ночь нападения белых. Высказал он свое понимание целей революционной борьбы, ее классовой непримиримости, жестокости, готовности — «жизни не жалеть» хотя «умреть кому же охота». «Великолепной жизни, которая придет на смену гражданской войны, такой жизни, что умирать не надо», высказал как будто случайно, нехотя, к слову. Но это также художественный прием режиссеров, которые этим «случайным» штришком раскрыли образ Чапаева с другой стороны, со стороны основного существа его идейного мировоззрения. Так квинтэссенция образа дается естественным, логическим, трудно уловимым художественным приемом. Так постепенно, естественно, просто вырастает и раскрывается сложнейший образ.

Раскрыв идейный рост Чапаева, режиссеры и актер Бабочкин логически подготовили показ его влияния на бойцов, силу и диапазон его революционного действия. Чапаев один является к взбунтовавшемуся эскадрону и лично расстреливает главаря. Чем ответили на это бунтовавшие? Может быть продолжением бунта? Результатом было то, что бойцы еще «коцнули» бузотера и пошли за Чапаевым. Почему в фильме это кажется логическим, естественным? Потому, что в жизни иначе быть не могло. Обаятельный образ Чапаева, авторитет его имени влиял на бойцов, давал ему силу для смелого революционного действия.

В фильме удачно сочетаются героизм, драматизм с исключительной теплотой и любовным отношением друг к другу. Анка у пулемета, сцена Петьки, «выкупавшего» и отпустившего Потапова, смущение Елана от выговора Чапаева — «нельзя подставлять руку под дурацкую пулю». Отношение Чапаева к Фурманову, начавшееся «непризнанием», а закончившееся слезами Чапаева во время провод. Отношения Петьки и Чапаева, ранение последнего и поведение Петьки — все это сцены, в которых переплетаются совершенно разнообразные, глубокие человеческие страсти. Сцены эти жизненно правдивы и волнуют.

В этой глубоко драматической фильме почти на всем ея протяжении звучит тонко привнесенный юмор, вызывающий у зрителя нередко рядом со слезами смех. Не будучи комедией, фильма вызывает однако здоровый смех, который не всегда услышишь в комедии. Это потому, что авторы правильно поняли природу смеха, уловили смешное в изображаемой ими действительности и не побоялись включить комедийные положения наряду с драматическими кадрами. Это также потому, что они, несмотря на смерть Чапаева и других, создали

«...Ишь ты какая!..» Арт. Б. Бабочкин. «Чапаев»

«Чапаев». «... Где должен быть командир?..»

жизнерадостную фильму, которая кончается победой Красной армии, торжеством революции. Погибают личности, а революция неизменно движется вперед.

Кроме прекраснейшей игры Бабочкина—Чапаева мы наблюдали талантливую игру всего коллектива: Петька, артист Кмит, Полковник Бороздин — Певцов, Потапов — Шкурат, Анка — Мясникова, крестьянин — арт. Чирков, и наконец Фурманов — Блинов.

Основное значение «Чапаева» состоит в том, что режиссеры Васильевы, взяв «избитую» тему гражданской войны, подняли ее на огромную художественную высоту и тем показали и утвердили мысль, что для настоящего художника избитых тем не существует, что у искусства имеются неисчерпаемые возможности в показе любой пусть неоднократно «захватанной» неопрятными руками темы. Мы не знаем лучше, сильнее фильмы из эпохи гражданской войны, чем «Чапаев».

Режиссеры Г. и С. Васильевы создали фильму, на которой будут обучаться и воспитываться десятки тысяч нашей молодежи!

Опыт фильмы показывает, что мы уже научились в кино создавать положительных герсев, которым может подражать наша молодежь. На «Чапаеве» она будет воспитываться страстной ненависти к врагу, беззаветной преданности революции, героизму и мужеству.

За последний год страна получила ряд выдающихся фильм, одно из первых мест принадлежит «Чапаеву».

«Чапаев» серьезный и своевременный подарок советской кинематографии 17-летней годовщине Октябрьской революции и к своему 15-летнему юбилею. Партия и правительство окружили советскую кинематографию и творческих работников огромным вниманием и теплотой. Последние ответили на это блестящими произведениями. Но это только начало. Мы вступили в полосу огромного творческого подъема советского кино, и уже сегодня можем заявить: «мы гордимся советской кинематографией, создающей столь волнующие и глубокие сбразы!»

первые годы советского кино

В. ГАРДИН

1

Начало 1917 года и Февральская революция на кинематографию не оказали никакого влияния.

На Шипке все оказалось спокойно.

Я подписал договор с Торговым домом «Победа» на постановку трех картин «согласно утвержденных нами совместно сценариев», причем за свой труд — за три картины — я получу 3 600 руб.

Так определял договор отношения между режиссером и предпринимателем.

В 5 слов новая методологическая заявка 1917 года!

Ясно и просто: три постановки и деньги на бочку! «Согласно утвержденных нами совместно сценариев» — это уже было нововведение «либеральной фирмы».

Это уже завоевание «Февральской революции».

Я всегда писал сценарии, но никогда не утверждал их с предпринимателем.

Мне объявляли только название, а я давал картину.

В 1914 году растерявшийся П. Г. Тиман, не зная, что бросать на экран, говорил просто: «нельзя ли «Кузьму Крючкова» оборудовать в два дня»?

А теперь такой необычайный договор оказался «революционным документом».

«Предварительная цензура» режиссера!

Как смеялся бы П. Г. Тиман, если бы я ему показал этот договор.

Но П. Г. Тиман вместе с его компаньоном Рейнгардтом были уже арестованы вследствие причастности к командному составу немецкой армии в чинах лейтенанта и обер-лейтенанта и им было не до смеха.

Злые языки шептали, что «Золотая серия» больше интересовалась съемкой мостов и крепостей, чем «Портретом Дориана Грея».

Этот штрих, пожалуй, не лишний в истории предпринимательской кинематографии, особенно в биографическом отделе.

Но на самом деле «цензурный момент» был отмечен только машинисткой, писавшей договор.

Мои последние постановки носили следующие названия: «Милый друг» — по Мопассану, «Дети Сатаны» — по Пшибышевскому, «Любовь монаха» — неизвестного автора и «Граф Нирод» по моему сценарию.

Разбор их совершенно неинтересен, несмотря на то, что главные роли выполнялись талантливыми актерами — Г. Хмара и Чабровым.

Предпринимательский сезон 1917 года был сорван Октябрем, и большинство изготовленных картин, к счастью, не увидело экрана.

Но по инерции продолжали существовать все три союза почти полгода, до марта 1918 года. Экстренные и обыкновенные совещания в ОКО заканчивались «девяткой». Ермольев, Харитонов проигрывали и выигрывали «пятерки», «десятки» — так они называли тысячи. Биржевой король В. Венгеров шел по банку в 100 тысяч, отвернувшись от стола и рассказывая анекдоты.

«Так в ненастные дни собирались они... занимались они — делом»!

В деловых кабинетах паники еще не было, но назревали локаутики, обсуждался надвигающийся пленочный голод, слегка подготавливалась эвакуация наиболее предусмотрительными дельцами, и висел беспомощно в воздухе вопрос: какие же теперь нужны картины?

В «Х-й музе» было значительно интереснее.

Сначала она скатилась до второразрядного клубного притона, директором-распорядителем которого был неунывающий член правления В.

Правление в полном составе никогда не собиралось, да и, пожалуй, неловко было заходить по серьезным делам в это «злачное» место, ставшее нарицательным в Москве.

Хотя я вместе с несколькими не так легкомысленно-мыслящими людьми (В. С. Ильин, Ахрамович, Шнейдер) и входил в состав правления, но обсуждать клубные делишки было противно и некогда, а ставить вопрос ребром, «что делать дальше», повидимому было еще рано.

2

Художник Василий Сергеевич Ильин был чрезвычайно незаурядной личностью. Нельзя было не заглядеться на его греческий профиль, громадные синие глаза под прямыми бровями и на исключительно неряшливую копну темных волос, падающих традиционно на его бархатный воротник тужурки, которая не снималась неделями. Шляпа с черными сальными полями, спускавшаяся по бокам аполлоновской головы, просто никогда не снималась. Можно было подумать, что он родился в ней... Бархатная, лоснящаяся тужурка повидимому не ощущала под собой рубашки, а штаны в полоску, кроме того, что блестели, во многих ненужных местах лопались.

С ним я подготовил кинематографический «путч», совершенный «большевистской пятеркой», портреты которой красовались на видном месте кафэ «Х-й музы».

Гардин, Ильин, Ахрамович, Шнейдер и Дворецкий!

О чем я сговаривался с Ильиным?

Мы решили выступить в правлении союза с требованием передачи всего кинодела правлению, организованному из членов правлений обоих союзов, совместно с лицом, назначенным Московским советом, то есть без предпринимателей.

Смысл и выгода этого предложения были ясны для нас еще в 17 году, когда никакой речи о национализации не было.

Надо было обработать еще двух членов правления.

Начали с М. Шнейдера. Тогда Шнейдер редко спорил. Он не считал себя киноспецом. Он любил долго, внимательно слушать, и когда я кончал говорить, он добавлял и разъяснял сказанное так, как я сам никогда не смог сделать.

На следующий день, «обмозговав», он уже мог сам агитировать лучше меня.

Трудно было представить более острого товарища в борьбе.

Прежде всего мы втроем обрушились на Ахрамовича.

Ахрамович — поляк с лицом ксендза, восторженный, несмотря на свои седые волосы, тяжело переваривающий, но, поверив, пламенеющий,—он быстро сдал свои меньшевистские позиции.

Решили штурмовать «твердыни ОКО», согласовывая свои действия с правлением киноработников, во главе которого стоял музыкант Лескес и лаборант Дворецкий.

Начались совместные совещания, абсолютно конспиративные.

Они длились недели две.

Когда программа действий была выработана, Лескес и Дворецкий взяли на абордаж весь состав своего правления и получили абсолютное большинство за соединение с «Х-й музой» и за совместные действия в Московском совете.

Когда мы пришли в свой союз — было уже мобилизовано все правление.

Наш проект провалили и решили бой-

котировать митинг в «Арсе», который назначало на следующий день правление киноработников.

Мы были уверены, что бойкот провалится, так как невозможно было удержаться и не присутствовать на таком выдающемся скандале.

Предполагали потасовку.

Наши имена грозили предать анафеме, если мы посмеем выступить на митинге как члены правления союза работников художественной кинематографии.

На следующий день ожидалось генеральное сражение.

3

И действительно кинематограф «Арс» А. Гехтмана был переполнен.

Не только вся «Х-я муза», но привалило и все ОКО.

Председательствовал Лескес.

В. Венгеров, еще не разгримированный от военной формы санитара Красного креста, говорил о всех возможностях совместной, безболезненной и продуктивной работы труда и капитала!

Его освистали.

Лескес объявил о необходимости союзного объединения.

И наконец стала выступать наша пятерка — «гвоздь митинга»—со своей левацкой программой захвата всей кинопромышленности!

Аплодисменты прерывались всем ОКО, началось столпотворение, не давшее возможность вынести резолюцию.

ОКО бежало и стало подготавливаться к спешной эвакуации.

Вечером было назначено экстренное собрание всего союза «Х-й музы», перед которым мы должны были отчитаться в своих анархических выступлениях, и конечно на повестке стояло: перевыборы правления.

Надо было действовать, и мы решили в случае поражения в союзе двинуться прямо в Московский совет.

Это было 24 февраля 1918 года.

Шел я к своим коллегам, к тем, с кем я работал почти 5 лет, с достаточно ясным определением тех принципиальных позиций, которые мы защищали, и того упорства, того отпора, которые мы должны были встретить.

Дело было очень трудное.

Я хорошо знал актерскую массу нашего союза, я сам ее организовывал в 15 году и был заместителем председателя союза И. Перестиани; я знал, что большинство актеров ориентируются на хозяина, но в то же время думал, что мой пример — выдвиженца из актерских низов — будет достаточно поучителен.

Остальная пестрая масса союза была загадкой, «волков» же мы всех знали наперечет.

Их было большинство в правлении, но это еще не означало, что они получат большинство при перевыборах.

Итак, предстоял бой!

Я стоял на крошечной сцене небольшого кинематографа, где должна со-

---

Окончание

полнокровной выпуклой, общей, искренней жизнью.

Жизнь—вот что тянет меня в кино, и если Сальвини-Сюлли говорил, что в театре нужны три вещи: голос, голос и голос, — то от кино требуются тоже три вещи: искренность, искренность и искренность.

В. МАССАЛИТИНОВА

| „Советский экран" № 43, 1926 |

Как я работал в кино

Мне, актеру, проработавшему всю жизнь на сцене МХАТ, кино предъявило свои особые требования.

Мое утверждение может показаться спорным, но мне кажется, что в кино условности выражены ярче, чем на театре. Это целиком относится к работе актера. В театре актер располагает большей свободой, и хотя площадь его действий по масштабам меньше, чем в кино, но он является хозяином своих действий на отведенном ему квадрате сцены...

...Сейчас репетируешь и сейчас же снимаешься..

...У кино свои законы: после просмотра трудно изменить. Средства же театра разрешают варьирование и видоизменение внешнего выражения, воплощенного в своей основе образа. В Америке не ломают павильонов до тех пор, пока не просмотрены все куски, снятые в данном павильоне, и у актера имеются все возможности снова проработать все неудавшиеся ему сцены.

...Своей лучшей ролью в театре считаю Дмитрия Карамазова; разбудите меня среди ночи, дайте реплику из любого акта, и этого будет совершенно достаточно для того, чтобы мне моментально перевоплотиться в Карамазова. Думая же о Грозном, я могу только вспомнить отдельные кусочки, отдельные эпизоды — и ничего больше. Может быть, это так и нужно в кино. Не

стояться ожесточенная словесная баталия.

Сидел с олимпийским спокойствием Я. А. Протазанов, светились громадные очи Волкова, поправлял пенснэ на легкомысленном носу Ворожевский, любопытно прищуривались Вера Холодная и Зоя Баранцевич, нервничали Туркины, шипели С., В., Ч., волновался режиссерский батальон, пришедший в полном составе, пестрели знакомые актерские лица—словом, «на пожар прибыли все части».

Я излагал нашу программу:

1. Объединение обоих правлений союза и выбор единого правления с равным количеством членов от каждого союза.

2. Наказ новому правлению — обратиться в Московский совет с предложением назначить председателя из состава образованной кинокомиссии при Художественно-просветительном отделе Московского совета.

3. Поручить правлению разрешать все вопросы по регулированию всей кинопромышленности.

4. Упразднить ОКО и взять под свой контроль производство, прокат и театры.

5. Выработать немедленно производственную программу на весенний и летний сезоны и начать ее осуществлять.

6. Разработать проект о национализации.

Это была программа-максимум, на осуществлении которой мы настаивали.

Бездарная и преступная деятельность настоящего состава правления была ясна всем пришедшим.

«Х-я муза» была выгнана на Тверскую и зазывала в свой карточный притон.

Отношение к Октябрьской революции в лучшем случае безразличное, в подавляющем большинстве—отрицательное.

Интересы хозяина — на первом месте, и полная пассивность к общественным делам.

Чем можно было взять эту инертную враждебную массу?

На каких людей опереться, чтобы управлять?

Нужно было объесться оптимизмом, чтобы серьезно итти с такими предложениями к жрецам «Х-й музы».

Конечно нас провалили с треском и не вычистили из правления только потому, что необходимо было собрать секции, разослать всем повестки и окончательно сорганизоваться, чтобы добить.

Сбор секций был назначен на завтра, повестки раздавали присутствующим и тут же организовали утреннюю отправку извещений.

Ясно, что мы в союзе должны были потерпеть поражение, а потому в тот же вечер «пятерка» направилась в Московский совет.

К нам вышли двое товарищей, очень внимательно выслушали, одобрительно отнеслись к нашим предложениям и просили на следующий день притти в совет повидаться с тов. Преображенским.

знаю, не знаю и не знаю. Будущее покажет, какое место в кино должен занимать актер.

Артист МХАТ — М. ЛЕОНИДОВ

| „Советск. экран“ № 39, 1927 |

КОРНИ МАСТЕРСТВА АКТЕРА В ТЕАТРЕ И В КИНО — ОДНИ И ТЕ ЖЕ. НЕ ВИЖУ ОЧЕНЬ БОЛЬШОЙ РАЗНИЦЫ (ХОТЯ ОНА И ЕСТЬ) И В ТЕХНИКЕ МАСТЕРСТВА. Отчего же не использовать театральных мастеров, которые, с одной стороны, вызывают повышенный интерес к себе, а с другой—упражняют свое искусство в новой сфере, повышая свою квалификацию изучением того специфического, что есть в кино и что можно внести в театральное мастерство. Польза обоюдная.

МНЕ ОЧЕНЬ БЫ ХОТЕЛОСЬ, ИМЕЯ В ВИДУ ЗВУЧАЩУЮ ФИЛЬМУ, ЧТОБЫ И АКТЕРЫ КИНО ШЛИ РАБОТАТЬ В ТЕАТР. ТАКОЙ «ОБМЕН ВЕЩЕСТВ» БЫЛ БЫ ОЧЕНЬ НУЖЕН ДЛЯ РОСТА И ТЕАТРА И КИНО.

Заслуж. артист Н. Ф. МОНАХОВ

| Ленинградская газета „Кино“ № 51, 1928 |

Актеров театра в кино привлекать нужно. Актеры театра имеют художественный опыт, и этот опыт может пригодиться в кино, особенно если театральный мастер сумеет его передать согласно требованиям экрана. И вовсе не обязательно привлекать только крупных артистов. Небольшой и молодой актер может оказаться для кино более полезным, чем самая большая знаменитость. СОВМЕЩЕНИЕ РАБОТЫ В ТЕАТРЕ И В КИНО ВПОЛНЕ ВОЗМОЖНО, ЕСЛИ ТОЛЬКО ОТНОСИТЬСЯ И К ТОМУ И К ДРУГОМУ С ОДИНАКОВОЙ ЛЮБОВЬЮ И ВНИМАНИЕМ.

Нар. арт. Е. П. КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ

| Ленинградская газета „Кино“ № 51, 1928 |

— Кажется, он у нас пока один в этой кинокомиссии, — была обронена фраза на прощанье.

Мы ликовали! Борьба выигрывалась!

На следующий день встретились с Н. Ф. Преображенским, будущим председателем кинокомитета.

В красноармейской теплой рубашке, худой, с подстриженными усами и лысеющим лбом смотрел на нас своими несколько выкаченными большими глазами тов. Преображенский и закончил беседу просьбой собрать материалы для доклада в НКПросе.

— Кстати, товарищи, приглядите особнячок, где-нибудь поближе к совету... просторненький, чтобы можно было разместить отделы...

— И правление союза, — вставил я.

— Да, как-нибудь разместимся.

Мы стали длинно говорить о проекте школы, о новых кадрах, о новой армии кинематографистов, которую мы беремся подготовить в один год, о том, что только новые кадры нам могут дать опору...

Преображенский тускло слушал и прервал наше красноречие кратко:

— Поглядите особнячки и для школы...

Я и Ильин, мы взяли на себя заботу «поглядеть особнячки»...

В конце февраля 1918 года анархисты еще не были ликвидированы.

О налетах на дома передавали друг другу на смерть перепуганные бывшие владельцы московских особняков.

Забившись в маленькие комнаты, с уложенными чемоданами, старички и старушки лишались членораздельной речи от страха при особо продолжительно-властном звонке.

— Обыск!..

Тогда часто искали оружие...

— Анархисты!..

Налетчики обычно устраивались на ночевки, а иногда поселялись на неопределенное время: как понравится и как поживется...

Словом, повидимому не было особняка, где бы не ждали «гостей» или где уже не побывали бы «гости».

Ильин в «исторической шляпе» мог своим видом испугать человека и не из робкого десятка, а я в громадной папахе, в черном полушубке и в высоких сапогах шагал рядом с ним, дополняя довольно жуткую картину.

Мы шли по середине улиц, как в завоеванном городе.

— А что, этот не маловат?..

— Окна малы...

— Вот хороший, с балконом!..

— Посмотрим...

Звонок. Пауза. Шопот. Щель на цепочке... Заплетающийся язык...

— Нет... ничего... мы только посмотреть...

Шагали по залам. Вымеряли. Распределяли комнаты под классы.

Испуганные лица смотрели в щелочки из своих комнат.

Иногда владелец осмеливался:

Победный марш неигрового кино

...Естественный процесс разложения игрового кино на пути его окончательного слияния с театром пугает апостолов псевдо-кинематографии. Статья Эйзенштейна — это лебединая песнь крысы тонущего корабля.

Тонет бутафорский корабль театро-кинематографии. Да здравствует расцвет стопроцентной кинематографии. Да здравствует победный марш неигрового кино.

Дзига ВЕРТОВ

| Ленинградская газ. „Кино" № 50 (154), 1928 |

Приветствия ГУКФу в связи с 15-летним юбилеем

Молодая советская кинематография к своему 15-летнему юбилею доказала свое превосходство на мировой киновыставке в Венеции. Молодость, заряженная целеустремленностью, победила.

Я работала в кинематографии довольно много и в будущем с большой охотой буду продолжать работу на экране, так как я считаю эту работу такой же ценной, как и работу на театре.

Сердечный привет творцам советской кинематографии.

Нар. арт. Респ. М. БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА

* * *

15-летний юбилей советской кинематографии замечателен не только тем, что мы получили высшую награду на международной киновыставке в Венеции, но и тем, что возможности советского кино далеко еще не исчерпаны и что впереди у нас непочатый край работы, успехов и неустанного движения вперед.

Как никогда, сейчас ясно что должно представлять из себя советское кино. Отметая все ЧУЖИЕ влияния, советская кинематография выходит сейчас на свой самостоятельный творческий путь, ибо наша действительность так насыщена, темпераментна и монументально просто.

— Простите... это... для кого предназначается?...

— Киношкола... только почему зала у вас мала? — с раздражением отвечал Ильин.

— Извините, так уж вышло!..—Лепетала визитка.

И мы скрывались по лестницам вестибюля.

Для кинокомитета остановились на особняке Лианозова в Малом Гнездниковском пер., д. № 7.

Двухэтажный, просторный. Владелец предусмотрительно уехал за границу. Удобно. Выселять никого не нужно.

Весь день прошел в осмотрах, и мы появились вечером в секциях с видом победителей.

В. шипел, что он пустит мне пулю в лоб, если мы прибегнем к насилию.

Более разъяренной компании, какую я встретил в режиссерской комнате, трудно было представить.

Я предупредил, что все организационные меры будут нелепы, так как на днях выходит правительственный декрет:

— Не хотели добром... будет силком!..

Так закончилось последнее собрание режиссерской секции в «Х-й музе», и так бесславно зафиналила она свое клубное существование.

Через несколько дней «пятерка» собралась в Лианозовском особняке.

Решили вырабатывать текст декрета, но не оказалось... письменных принадлежностей.

Я жил рядом, в доме № 10, и принес ручки, карандаши, бумагу, на которой вскоре стал редактироваться текст первого декрета от 4 марта 1918 года, представляющий кинокомитету право рабочего контроля над предприятиями.

Заведующим контрольным отделом был назначен я, секретарем — М. Шнейдер.

Так родился первый орган советской власти по кино в центре кинопромышленной Москвы.

Я прекрасно понимал, что дело может провалиться, если в данное время его не будет возглавлять человек, абсолютно всем известный в кинематографии, прошедший и перешедший все ранги и хорошо знающий производство.

Меня все знали, и нужны были только подручные, чтобы дело двинулось.

О них я уже говорил. Только Ахрамовича пришлось долго убеждать (он был маловер), а Шнейдер, в то время абсолютно никому неизвестный, быстро понял, что настало время, когда, ничего не имея и только рискуя, можно получить многое.

Акцент авантюры в нашем выступлении был, но тогда все рисковали, все прожектировали, — боялся только тот, кому было что терять.

4

Итак, я очутился со Шнейдером в нижнем этаже, может быть в бывшей лакейской Лианозова, — просторной

Все эти качества, о которых не надо говорить подробно и длинно, дают бесконечную радость каждому работнику кинематографии, открывая нам и всему миру глаза на прекрасное будущее социализма.

Заслуженный артист республики
Б. ЛИВАНОВ

★ ★ ★

Высшая награда советской кинематографии на международной выставке в Венеции радует меня, как радует всех, кому дороги достижения искусства нашей страны.

Пусть первые успехи будут началом новых достижений искусства нашей родины.

Привет руководителям советской кинематографии,

Народный артист Республики В. КАЧАЛОВ

★ ★ ★

Работы режиссеров с мировым именем, участие лучших актерских звезд, блестящая техника — все лучшее сосредоточила буржуазная кинематография на всемирной киновыставке в Венеции.

Все же решением жюри выставки высшая награда— кубок — присуждена молодой советской кинематографии, впервые выступавшей на выставке.

В чем же дело?

Советская кинематография, вопреки высказываниям некоторых мрачно настроенных товарищей, бурно растет, осваивая и завоевывая технику, создавая новые кадры технических и творческих мастеров, выдвигая их на первую линию мировой кинематографии.

Наша советская кинематография обладает высокой идейностью, творческим энтузиазмом и мудрым руководством партии.

Вот чем сильна наша кинематография и чего нет ни в одной кинематографии мира.

Я счастлив и горд, что мне пришлось присутствовать на нашем торжестве в Венеции хотя бы в виде изображения на пленке.

Артист Камерного театра
Михаил ЖАРОВ

комнате с двумя письменными столами и с «контрольным делом».

В чем оно состояло?

В проверке правильного отчисления 10% сбора с театральных билетов.

В попытках учета пленки...

Ильин и Ахрамович, оставшись вне особняка, косились на нас, пока не поняли трагикомического положения двух людей, поставленных для контроля... воздуха в ателье...

Наладить контроль в театрах было просто: пригласили два десятка контролеров, проинструктировали и начали контроль...

С пленкой было хуже. Мы приходили, нам показывали книги, потом жестяные упаковки, мы писали... а пленка уходила туда, куда ее направляли хозяева.

«Х-я муза» тихо скончалась, а боевой союз киноработников попал в комнаты бывших дворников Лианозова... конечно, в «тесноте, да не в обиде», но здесь было и то и другое.

Наверху, в кабинете у Преображенского, заседали заведующие различными подотделами. Над головой председателя, конечно, красовались организационная диаграмма и портрет А. В. Луначарского, который должен был скоро приехать в кинокомитет.

Слушали председателя.

Он говорил часами и мог усыпить разъяренного тигра.

Все это было так скучно, но в то же время так организационно необходимо, что найти выход из этой нелепой говорильни было невозможно...

— Почему вы не привлекаете людей, знающих дело, из союзов?...

— Союзы еще будут конструироваться на новых началах... Не смешивайте профсоюзную работу с кинокомитетом...

— Почему вы роздали подотделы людям, не отличающим негатива от позитива?

— Это знание придет очень скоро... На ошибках учатся, товарищ...

— Национализируя только б. Скобелевский комитет, вы даете сигнал к эвакуации!

— Вопросы национализации будут разрешаться правительством...

— Вы срываете летний сезон! У вас не будет картин!...

— Мы открываем свой Литературно-художественный подотдел. Терпение, товарищи... Главное — порядок и организация... Мы строим новую жизнь и т. д.

А в это время все упаковывалось и эвакуировалось на Юг, который вскоре стал белогвардейским, а подотделы в свободное от шушуканья и анекдотов время расчерчивали диаграммы, которым никогда не пришлось осуществиться.

Наконец, приехал Анатолий Васильевич Луначарский с пламенным Вл. Маяковским... Тогда они дружили.

А. В. был влюблен в кинематографию, и речь его лилась изумительно...

---

* * *

Хотя я и драматическая артистка, но своим участием в ряде кинокартин я стремлюсь органически сродниться с кино.

Эту глубокую связь с новым видом искусства, которому предстоит огромное будущее, я особенно почувствовала в своей последней работе в картине «Гроза», создавая образ Кабановой.

Как участница творческого коллектива киноработников, горжусь и горячо поздравляю с высшей наградой на международной выставке в Венеции.

Народная артистка Республики

В. МАССАЛИТИНОВА

* * *

Советская кинематография, принимавшая участие на международном конкурсе в Венеции, одержала блестящую победу.

Завоевано первое место.

Эта достойная награда говорит о росте технического совершенства советской кинематографии, органическом сочетании наших тематических и социальных заданий с дальнейшим развитием художественного мастерства.

Поздравляю ГУКФ с наступающим 15-летием интенсивной плодотворной работы кинематографистов на фронте социалистической культуры, от души желаю дальнейших достижений и побед.

Твердо верю, что завоеванное первенство и впредь останется за советской кинематографией.

А. ТАИРОВ

* * *

Победа советской кинематографии на Венецианской выставке еще раз доказывает, что, вопреки раздающимся нашептываниям скептиков, наше киноискусство не деградирует, а продолжает расти как идейно, так и технически.

Необходимо только, чтобы кинематографисты не почили на лаврах, не оказались в плену «головокружения от успехов», а еще больше сосредоточили свои силы на учебе, на политическом и

Федор Шаляпин был штатным киноартистом; про Качалова, Леонидова, Москвина нечего и говорить: они играли эпизоды; сметы на постановки исчислялись миллионами, а в массовках участвовал весь революционный народ! Конечно тотчас же открывался пленочный завод, — ведь необходимо свое сырье для таких грандиозных размахов; технический подотдел представлял проекты заводов своей аппаратуры, и гигантский рост советской кинематографии обеспечен... Это была не речь, а предсказание, которое стало осуществляться в юбилейный 1934 год.

А. В. сняли у входа и выхода из кинокомитета... Рявкнул на прощанье Маяковский, а Преображенский снова сел за стол делать результативные выводы, и глаза стали попрежнему слипаться...

Зав. техническим отделом, не успевшего начертить проекты заводов, арестовали: он оказался активным левым эсером.

Зав. научным подотделом стал увлекаться модной мастерской своей жены.

А зав. финансовым подотделом одобрил «блестящий проект» итальянского представителя ряда знаменитых фирм, гр. Чебрарио, о доставке из-за границы пленки и аппаратуры.

Миллионный заказ обеспечивался миллионным авансом, аванс обеспечивался итальянским консулом, и план художественного подотдела с постановкой в первую очередь «Семи смертных грехов» Сельмы Лагерлеф стоял на пороге осуществления.

Во время этих блестящих прожектов предприниматели складывали свои чемоданы и уезжали, а контрольный отдел располагал только одним фунтом соли для посыпки на хвост улетающим «птицам».

Завы подотдела хроники менялись, как носовые платки при насморке.

Дело слишком простудное... на сквозняке!..

Надо было командовать... операторами!!

«Операторами», которые составляли новому заву сметы на починку сломавшейся при съемке оси объективов Б и А...

Если случайно зав знал, что у объектива нет оси, тогда ломался обтюратор или, при пробе пленки, эмульсия не выдерживала.

Зав не знал, чего не может выдержать эмульсия... и попадался.

Чувствуя себя в лесу, окруженным бандитами, зав. быстро и иногда не совсем почетно «отступал».

Так во всех подотделах стали накапливаться вороха анекдотов для уголовной хроники, если бы следователи могли разбираться в обтюраторах, эмульсиях, «итальянских представителях» и т. п., в чем сам чорт не разобрался бы.

Но одними анекдотами жить было невозможно...

творческом совершенствовании.

Тогда будут созданы кинопроизведения, достойные нашей великой эпохи.

Только в работе над большими полотнами кинематографистам не надо забывать о режиме экономии и не допускать безрассудных трат сотен тысяч и миллионов.

Лев КУЛЕШОВ

★ ★ ★

Венецианская победа — приятное событие на славном боевом пути нашей кинематографии. К ряду исключительных побед прибавлена еще одна.

Каждый из нас сделает все, чтобы вслед за Венецией были достигнуты успехи еще более значительные.

Вс. ВИШНЕВСКИЙ

★ ★ ★

«... ,,Чапаев'' — лучшая советская фильма, и поэтому мы поднимаем ее сейчас как новое знамя нашей творческой работы, как программу наших дальнейших работ. Мы делаем это спокойно и уверенно, вовсе не противопоставляя эту фильму лучшим фильмам минувшего периода...»

Б. ШУМЯЦКИЙ

| „Комсомольская Правда" от 18/XI — 34 |

★ ★ ★

«... У нас воспитались и выросли десятки отличных режиссеров, много замечательных художников и техников киноискусства. ,,Чапаев'' — не случайный успех, не случайная удача. На экранах все чаще появляются картины, глубоко волнующие советского зрителя. ,,Чапаев'' в их ряду — лишь наиболее страстное и наиболее яркое произведение. Мы не сомневаемся, что вслед за ,,Чапаевым'' последуют новые значительные и талантливые картины. Но не в этом только дело. Картина ,,Чапаев'' перерастает в явление политическое. Массовый отклик зрителей — свидетельство тесного единения трудящихся со своей партией...»

| „Правда" от 21 ноября 1934 |

С грустью пришлось установить, что коса нашла на камень и свернуть его не может.

Последний раз безнадежно побывав на заседаниях художественного совета, безнадежно поговорив о необходимости школы кинематографии с привлечением актива молодежи и с оживлением и омоложением оставшихся кинематографистов, я ушел в Военный комиссариат организовывать драматическую труппу для посылки на фронты.

Дело было живое и нужное.

Со мною работал и М. Шнейдер, заходили неутомимые Ильин и Ахрамович и передавали вороха новых анекдотов о «незабвенном кинокомитете».

— Во-первых, ни Чебрарио, ни поручившийся за него консул, ни пленка, ни аппараты... ни миллионы — из-за границы не появлялись...

— В хронике менялся восемнадцатый зав!..

— Председатель объявил всех кинематографистов жуликами и решил: сам всем заведую, сам снимаю хронику, сам проявляю, сам ставлю картины и сам снимаюсь!

— Не может быть. Анекдот?

— Да нет же, вот фотография.

И Ильин вытаскивает из кармана знаменитой бархатной тужурки, у которой лопнули обе подмышки, фотографию...

Смотрю: действительно Н. Ф. Пресбраженский в роли... попа. Похож...

Снимал его мой знаменитый Левушка.

«Мой» потому, что, начав с «Ключей счастья», мы работали вместе года два; «знаменитый» потому, что кто же не знает Левицкого!

Голова его нагибалась над аппаратом там, где другие подставляли скамеечку... Он был невозмутим во всех обстоятельствах киножизни... и похож на статив...

Художнику во время съемки он говорил спокойно: «убери кишки». Это значит виден наверху конец незакрашенной декорации или часть павильона...

«Умники» просят Левицкого снять вечерком...

— Пожалуйста.

Снимает...

— Ну что, товарищ... ничего получится?..— улыбается зав...

— Конечно ничего не получится, — говорит спокойно, вяло...

— А что же будет видно?..—любопытствует «умник».

— То же, что у негра в желудке...

Иногда он вспоминал и о других частях тела.

— Зачем же вы снимали? — начинает горячиться зав.

— Я крутил, а не снимал.

— То есть как?.. Вы испортили пленку?..

— Когда крутят... пленка не портится... Я крутил одну ручку...

— Какую ручку?..

— А ну вас! — плевал спокойно Левицкий и уходил.

Но этот же самый Левушка был огневым, когда хотел и когда нужно было снимать.

Кто мог спрыгивать с извозчика, как цирковой наездник, обгоняя колонну демонстрантов, и по несколько раз делать снимки?

Кто мог заснять идущий поезд и вскочить в последний вагон? — А. Я. Левицкий.

И с патэевским «верблюдом»!

Левицкий, блестящий техник и фотограф, был принужден снимать Преображенского в роли попа!

Когда он сам об этом мрачно, отрывисто рассказывал, трудно было удержаться от смеха...

— Ну так что же выйдет?..

— Арапская ночь! — заканчивал обычно Левицкий...

Весь этот букет анекдотов выслушивал я на репетициях «Ткачей», готовившихся к открытию Центрального красноармейского театра, который был сорганизован мною к концу 18 года.

5

Итак, во время подотдельского творчества в кинокомитете, с махрово расцветшей авантюрой вокруг и внутри него, отгонялось все, что имело какое-либо отношение в прошлом к кинематографии.

Когда начались фронты гражданской войны, предприниматели уже процветали на Ялтинском побережьи.

Они увезли все, что могли, оставив в своих бывших ателье «верных сторожей» на «случай возвращения».

Харитонов процветал в Одессе, вместе с Чардыниным построив фабрику на

Итальянском бульваре; Ермольев и Ханжонков с коллективами работали в Ялте; остальные располагались по соседству.

Только к концу 18 года Преображенский обзавелся производственным подотделом, во главе которого стал конечно не опытный кинематографист, а американский кинорежиссер, правая рука Гриффитса — З. Впоследствии я узнал, что все приезжающие кинематографисты из Америки — правые руки Гриффитса.

Одновременно с З. прибыл и другой импортный товар, но произведенный действительно обеими руками самого мастера — «Нетерпимость».

Картина оставляла громадное впечатление, утверждая основы американского рапидного (ускоренного) монтажа.

Прибыл позитив, купленный американцем Гай-Кросвель-Смитом (представителем «сгущенного молока»), но директор ателье «Биохром», легендарный Замойский, перекупил его у Ядвиги Бризак, доверенной Кросвеля, и сватал кинокомитету, кроме позитива, «прибывающий через два месяца»... негатив.

Вокруг этого «негатива» быстро сплелась легенда, окончание которой я услышал во втором издании кинокомитета, когда он был переименован в фотокиноотдел, и бразды правления перешли к коллегии, состоящей из Д. И. Лещенко, Флаксермана, Ахрамовича и Ильина.

Как же это удалось кинокомитету первого состава выхлестнуть всю кровь из тела кинопромышленности?

Абсолютно не зная кинодела, он оторвался от бурлившей тогда кинематографической массы, не учел ни ее классового состава, ни господствовавших тогда настроений и из друзей и попутчиков создал враждебную среду, которая стала подрывать его канцелярский карточный домик.

Национализация, растянутая на полтора года, привела к разбитому корыту, что обескровило и лишило всяких реальных возможностей новые свежие кадры, так бурно родившиеся в 19 году.

6

1919 год 27 августа дал первую историческую дату рождения советской кинематографии, декретировав национализацию, а 1 сентября в I Государственной школе кинематографии стали реально осуществляться слова В. И. Ленина о важности киноискусства.

Самое дорогое из моих воспоминаний — это лежащий передо мной конспект моей речи, заведующего I Государственной школой кинематографии:

«Товарищи!

Наш враг — это старая ростовщическая, лакейская кинематография.

Ростовщическая, потому что главная цель ее была нажива.

Лакейская, потому что она была на запятках у буржуазии.

Октябрь вырвал у кинопредпринимателей их орудия производства, дельцы сбежали за границу, а режиссеры, короли и королевы экрана — в Ялту.

Казалось бы, со стороны, когда мы сейчас, кроме разбитых и опустошенных ателье, расковырянных вредительскими и неумелыми руками лабораторий и опорожненных складов картин, ничего решительно не имеем, казалось бы, что Всероссийский фото-киноотдел стоит у разбитого корыта.

Раньше производили 500 картин, теперь — пять.

Раньше печатали 5 000 000 метров, теперь — 50 000.

Раньше работали 15 000 театров, а теперь — 1 500, а может быть, еще и того меньше.

Настоящий махровый кинопредприниматель, попавший сейчас из-за границы в Москву, потер бы руки от удовольствия: вот, мол, до чего доведено кинематографическое золотое дело!

Да. Это картина со стороны, для обывателя, дилетанта или для злобствующего гражданина, которому Октябрь наступил на мозоль.

Но для нас, советских кинематографистов, только сейчас наступает момент торжества и победы!

Наш враг — старая кинематография — скоро будет уничтожен! Тому порукой эта новая, молодая, красная кинематографическая армия, построившая свои ряды в величайший исторический момент!»

15-летний юбилей советской кинематографии, поднятой с помощью гениального вождя мирового пролетариата И. В. Сталина на высоту гигантских достижений, отпразднуют с особой радостью те молодые юбиляры, которые из ученических кадров завоевали себе почетное звание советских режиссеров, артистов, операторов и других работников «самого важного из всех искусств»!

ВЗГЛЯД НАЗАД

Л. НИКУЛИН

Одно из чудесных проявлений духа Октябрьской революции — рождение советской кинематографии, рождение советской фильмы. Разве не удивительно, что на голом месте, среди пошлости и убожества и творческого бессилия русского дореволюционного киноискусства появились высокие, непревзойденные образцы мировой кинематографии? Разве не замечательно то, что кругосветный рейс «Броненосца» «Потемкина» сделал новую эру в мировой кинематографии, и имена Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и Вертова — синонимы неугасающего творческого духа кинематографического искусства?

Никто из нас не склонен к самообольщению, но то обстоятельство, что советская фильма — символ прогресса в кинематографии, это бесспорный факт, утвержденный не столько нами самими, сколько лучшими работниками европейского и американского киноискусства.

Люди нашего поколения помнят начало кинематографической эры —бродячих киномехаников, наивные рекламы единственной гастроли «сине-иллюзиона», мигающие и мелькающие тени на экране начала нашего века. Поколение же, родившееся в 1917 году, начинает свое знакомство с кинематографом прямо с «Потемкина», «Потомка Чингиз-хана», «Нападения на Виргинскую почту» и фильмов Гриффитса.

Наша молодежь почти не знает о существовании дореволюционной фильмы. Эпоха Ханжонкова и Ермольева, имена Веры Холодной, Мозжухина, Полонского для молодежи — колебание воздуха, пустой звук. Может ли представить себе современный зритель фильму под названием «Молчи, грусть, молчи» или фильму с пространным названием «Любовь широкую, как море, вместить не могут жизни берега»? Можно ли передать содержание такой фильмы?

Один из старожилов кинематографии показал мне образцовый сценарий фильмы, снятой в 1915 году. Чтобы представить себе содержание и темп развития действия, стоит привести здесь отрывок сценария:

1. Граф Озерский в роскошном автомобиле у ворот виллы.
2. Шофер низко кланяется графу Озерскому.
3. Граф Озерский нервно берет у шофера букет с лилиями.
4. *НАДПИСЬ: — Можете ехать домой. Николай...*
5. Граф Озерский нюхает лилии и с мечтательным лицом идет к подъезду.
6. Граф Озерский нажимает кнопку звонка.
7. Швейцар открывает дверь и кланяется.
8. Граф Озерский говорит:
9. *НАДПИСЬ: — Баронесса дома?*
10. Швейцар кланяется и говорит:
11. *НАДПИСЬ: — Баронесса не принимает.*
12. Изумление и гнев в лице у графа Озерского. Он отступает назад с испепеляющим взглядом:
13. *НАДПИСЬ: — Что такое? Да знаете ли вы, с кем говорите?*

На этом месте для нас остается неизвестной судьба графа и баронессы. Продолжения сценария не существует, но каждый может себе представить судьбу баронессы и графа и, закрыв глаза, вообразить экран, по которому ползут виды Гурзуфа и Суук-су, лунные ночи, прогулки и балы, обольстительную великосветскую жизнь в представлении кинофабрикантов Ханжонкова и К⁰.

Между тем была война, санитарные поезда не успевали вывозить раненых с галицийских полей, страна была на пороге революции. Но война отражалась на экране тем, что граф Озерский изредка менял фрак на френч. Чувства и мысли простонародья вообще не интересовали лабазников дореволюционной кинематографии.

Все худшее, что можно было взять у итальянских киноактрис типа Франчески Бертини,— самолюбование, позирование перед аппаратом, как перед зеркалом, убийственные темпы, насквозь театральную фальшь, — все это было усвоено королями и королевами русского дореволюционного экрана. Можно ли те-

перь без смеха следить за мимикой и жестами Веры Холодной или Мозжухина? Это смешно не потому, что теперь играют иначе, а потому, что это — специфически-русская манера игры, которую не принимали в Европе даже двадцать лет назад.

Была диктатура пошляков, торгашей и мещан в русском дореволюционном кино. Даже «учащаяся молодежь» — студенты и курсистки (они считались квалифицированными зрителями) — обстреливали цветами и записочками Полонского и Мозжухина, Коралли и Холодную. Да, это было именно то, что и теперь на Западе и в Америке называется славой—тысячные гонорары, рекламные заметки в печати, портреты... Режиссеры с дарованием и вкусом, например Бауэр, были связаны в своей работе вкусами хозяев, а хозяева были в лучшем случае бывшие кустари-фотографы, биржевые зайцы, наконец, крупные дельцы, которых подбивали на дело жулики без определенных занятий.

Чтобы меня не обвиняли в том, что я сгущаю краски, я покажу двух людей из галлереи русских кинематографических промышленников.

Он начал свою карьеру в качестве бродячего фотографа, а в расцвете карьеры был директором акционерного общества с капиталом в миллион рублей. Он раздул чудовищную для того времени рекламу, у него была контора-гигант на главной улице, наемные репортеры в газетах и журналах, объявления в газетах: «20 режиссеров, 40 операторов, 300 актеров выезжают в крымскую экспедицию...» Но собственного ателье, кинофабрики, где производились съемки, у акционерного общества не было. Когда, наконец, приходилось снимать фильму, «общество» арендовало жалкий павильон. А крымские экспедиции выражались в том, что в Крым отправлялся сам директор. Это был настоящий кинопират. Однажды, подкупив сторожей, он умудрился снять целую фильму в декорациях, которые были приготовлены его конкурентом для постановки своей фильмы.

Его конкурентом был владелец колбасной фабрики, одновременно он занимался и кинопромышленностью.

Теперь вы понимаете, что представляло собой культурное наследство в области кинематографии. Павильоны для съемок с выбитыми стеклами, устарелые юпитера, несколько оставшихся на посту старых специалистов и маленькая группа молодежи-энтузиастов — вот с чего начинала молодая советская кинематорафия.

Из этих развалин и пепла один за другим вылетали фениксы, рожденные любовью к новому искусству, произведения больших советских мастеров.

Советские фильмы проникали за рубеж, прорывая кольцо идейной блокады, созданное нашими врагами и русскими белоэмигрантами. Они появлялись на экране, убивая и уничтожая убогие остатки русской дореволюционной кинематографии.

Стиль русской дореволюционной фильмы, сентиментальная мелодрама на роскошном фоне мраморных вилл сохранилась, как это ни странно, в чистом виде только в Париже. Ключ к этой загадке окажется у вас в руках в тот момент, когда на экране промелькнет фамилия «Ермольев». И хотя закон требует, чтобы в фильмах, которые ставятся в Париже, играли актеры французы, русские эмигранты-кинематографисты умудряются прививать свои вкусы французам.

Время великосветской чепухи, сентиментальной дребедени почти прошло. Даже на Западе зритель требует социального смысла, он ищет намека на идейное содержание даже в киноопереттe. Счастливой Аркадии, графов и баронесс, беззаботно целующихся на фоне морского пейзажа, уже нет и не будет ни в Европе, ни в Америке. Вспыхивают и гаснут кинозвезды, бесследно пропадают на экранах сентиментальные романы кокоток и гвардейских офицеров, но держится на экране социальный роман «Нана» Эмиля Золя и фильма «Я — беглый каторжник».

Нельзя больше выпускать фильмы без социального смысла, без идеи, без мысли, и те, кто это делает, обречены на банкротство в прямом и переносном смысле этого слова. Священный канон старой кинематографии, американский «happy end», счастливый конец, обязательный для буржуазной фильмы, перестал существовать.

Все эти перемены — результат очистительного, животворного и революционного действия советской фильмы.

наши первые опыты

Л. КУЛЕШОВ

До революции я работал художником у А. Ханжонкова и К⁰. Поставил там одну картину — это была первая русская картина, сделанная на американском монтаже. Называлась она «Проект инженера Прайта». Потом поступил к «Козловскому, Юрьеву и К⁰», где поставил картину вместе с В. Полонским («Песня любви недопетая»). Картина эта была не принципиального значения, ставил я ее просто для того, чтобы существовать, для денег. Надписи к картине были сделаны писателем Смолиным в стихах. (Это было очень плохо).

Наступила революция. Первые годы революции я большей частью работал на фронтах, руководил съемкой боевых действий Красной армии с различными операторами. Со мною работали операторы Тиссе, Лемберг, Ермолов и др. Главным моим спутником был Эдуард Тиссе, который показывал чудеса хроникальной ловкости. Мы например снимали с ним наступление на Колчака. Мы ездили для съемки вместе с атакой красных броневиков на открытой машине, случайно застряли и оказались шагах в 50 от казацкой пушки. Казаки начали в нас стрелять прямой наводкой из орудия. И вот Тиссе ухитрился снять все до одного разрыва снарядов, адресованных ему. Снимал он с руки тяжелым аппаратом «Дебри».

В хроникальной работе очень интересно было вводить практику монтажа крупным планом. В это время никто из операторов понятия не имел, что хронику можно строить так же, как художественные картины — с крупными планами, монтажно, что можно снимать «сверху», «снизу», что надо снимать рельефно, ясно и выразительно.

Операторы считали такую съемку совершенно недопустимой и безграмотной.

Интересно, что тот же Тиссе, который

сейчас является работником с мировым именем, вначале никак не хотел работать монтажно. А ведь сейчас одна из специальностей Тиссе это то, что он виртуозно работает с аппаратом по линии различных раккурсов, различных точек зрения монтажной съемки. Раньше приходилось с ним из-за этого бесконечно спорить, ругаться, дело доходило почти до драки. Мы готовы были «биться на смерть», чтобы доказать свою правоту. Но я был настолько убежден в правильности монтажа, что победил.

Такие же споры были и с А. Лембергом. После того, как смотрели заснятое на экране в смонтированном и обработанном виде, эти же операторы сразу сделались энтузиастами и крупных планов, и монтажа, и организованной засъемки хроники. В это же время вырастал как организатор съемок Дзига Вертов, очень заинтересовавшийся но-

выми монтажными методами съемок. Постепенно он из технического организатора работы превратился в художественного организатора — в хроникального режиссера. Он тщательно изучал монтаж, крупные планы, организованное построение кадра.

Приведу еще интересный биографический факт. Это было на Урале. Мы с оператором возвращались с фронта. В Свердловске (тогда Екатеринбурге) я встретил молодого мальчика, красноармейца Леонида Оболенского, с которым и познакомился. Мы с ним разговорились о кинематографе, я ему рассказал свою точку зрения на кино, свои теории, и мы друг другом заинтересовались. Оболенский был из армии отпущен, и я дал ему письмо в только что открывшуюся Государственную школу кинематографии в Москве. Письмо адресовалось к В. Р. Гардину, который был директором и представителем школы. Когда я вернулся с фронта, я уже застал Оболенского студентом этой школы. Преподаватели в школе были опытные, но с моей точки зрения — «консервативного направления». Они работали только на переживании и чисто-театральными приемами (за исключением В. Гардина, более «левого»). Специфически-кинематографической техники они не знали и считали, что она почти не нужна. На экзаменах, к которым я попал, одна группа студентов «провалилась» как совершенно неспособная. Одной из провалившихся учениц была Чекулаева. Она сейчас — актриса Межрабпомфильма. Я тогда с особой тщательностью, обрабатывая каждое движение (теории по линии актерской работы у меня не было), начал готовить этюд для переэкзаменовки. Т. Чекулаева — исключительно способная актриса, и этюд очень хорошо вышел. Причем в этом этюде я впервые интуитивно, без теоретических рассуждений, применил метод максимально точного построения движений, шаг за шагом, мелочь за мелочью. Когда Чекулаева пошла на переэкзаменовку, то экзаменационная комиссия была удивлена и поражена, потому что это был лучший этюд, который когда-либо был показан в школе. Тогда я сразу взял всю партию провалившихся студентов, и за несколько дней (случайно они оказались самыми талантливыми студентами в школе) они получили самые лучшие отметки на переэкзаменовке.

В то время я узнал, что два студента сделали пародию на те отрывки, которые я ставил экзаменующимся. Эту пародию мне показали. Она была действительно невероятно смешно и замечательно тонко и ловко сделана. Ее делали студенты А. Райх и А. Хохлова.

Правда, Хохлова через несколько лет говорила, что они старались всерьез сделать эти отрывки, о пародии они не думали. Но тогда, когда все смеялись, они утверждали, что так именно и работали.

Вскоре меня пригласили преподавателем в Государственную школу кинематографии, дали мне мастерскую — отдельный класс, — и конечно все те студенты, которым я тогда помог на переэкзаменовках, записались в мой класс.

Но тут меня затребовали для съемок на Западный польский фронт. Член Реввоенсовета Западного фронта т. Смилга предложил съемочную базу сделать в его поезде. Тогда я, оператор Н. В. Ермолов и мои ученики по школе кинематографии — Хохлова, Оболенский и Райх — поехали на фронт снять там наполовину фронтовую хронику, а наполовину сюжетную вещь — на материале войны с Польшей. Мы написали очень простенький сценарий и сняли картину — наполовину игровую, наполовину хроникальную. Это была первая советская картина, снятая на материале гражданской войны. Это было в 1920 году. Мне передавали потом, не знаю, насколько это верно, что В. И. Ленину очень понравилась картина и будто бы он ее два раза смотрел и хвалил. Картину мы конечно строили по монтажному принципу и тщательно работали с актером (тогда мы его считали натурщиком). Это была первая работа новым методом, сделанная студентами киношколы.

Вернувшись с фронта, мы продолжали работу в Государственной школе кинематографии и здесь вплотную приступили к созданию теоретической базы воспитания киноактеров и начали вырабатывать практику этого воспитания. В моем классе учились еще Подобед и Комаров, которые работают сейчас в Межрабпомфильме. В то время у нас зарождалась теория осей и метрической сетки.

Проработав некоторое время тренировочно, мы сделали ряд учебных этюдов уже в виде целых пьесок с монтажными сменами. В школе был устроен показательный вечер, который потом превратился в ряд показательных спектаклей. Были показаны четыре вещи. Первая вещь называлась «На улице Святого Иосифа № 147» (напоминаю, это был 1921 год). Заключалась эта вещь в том, что какая-то танцовщица возвращалась после спектакля к себе домой и ложилась спать. Наступала полная темнота. В этой комнате появлялся электрический фонарь, который проделывал разные осветительные манипуляции. Оказывалось, что танцовщицу похищали, потом увозили на таинственную улицу Св. Иосифа № 147. Там ее привязывали к столу, делили добычу. Из-за дележа происходила драка, и танцовщица освобождалась. Это был первый сюжет.

Второй был уже гораздо более сложный, построенный на 24 сменах, беспрерывно идущих друг за другом. Демонстрация этюда продолжалась 30—40 минут. Назывался он «Венецианский чулок» (сценарий В. Туркина).

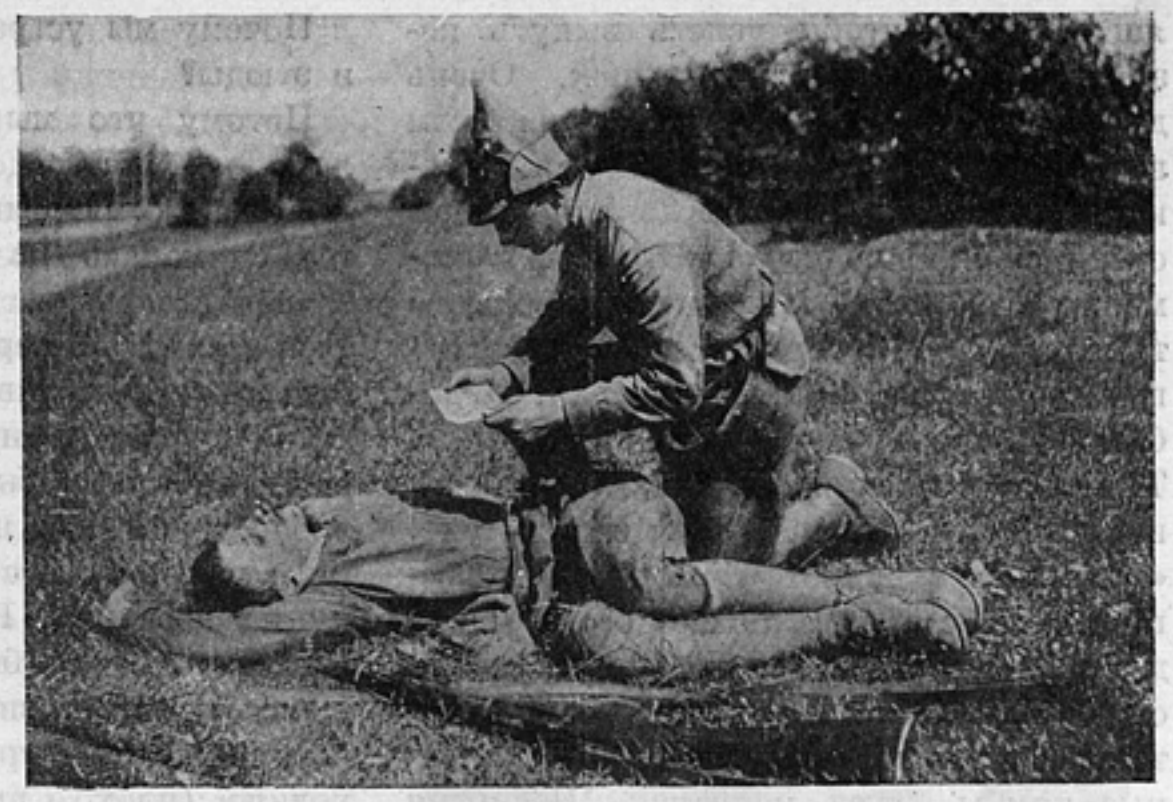
Забыл отметить, что в первом этюде, в «Улице Святого Иосифа № 147» впервые работал в кинематографии ученик школы А. Чистяков, которому уже тогда было лет 40 (до школы он был бухгалтером). Кроме него в этом этюде работали Хохлова, Пудовкин и Райх.

В «Венецианском чулке» работали Хохлова, Подобед, Пудовкин и еще несколько товарищей, которые выполняли мелкие роли (в том числе Райх, потом Инкижинов). Содержание «Чулка» приблизительно заключалось в следующем. Доктор принимает пациентку. Жена доктора (Хохлова) очень ревнива. Она устраивает доктору (Подобеду) истерику, причем истерика эта была разделена метров на полтораста, на самых сложных, полуакробатического порядка движениях. Тогда доктор, огорченный, уходит из дома. Он останавливается перед бархатной колонной, изображающей уличную тумбу с афишами, читает и не видит, что вокруг этой колонны, повторяя его движения, ходит другой человек. Потом они друг друга увидели, оказалось, что это был его приятель (Пудовкин). Подобед пошел к приятелю, и приятель подарил ему венецианский кружевной чулок, который франты будто бы завязывают вместо галстуха. (Пьеса начиналась с того, что Пудовкин — друг доктора — завязывает этот чулок у себя на шее).

Возвращаясь домой, доктор мирится с женой и случайно вытаскивает чулок из кармана. Происходит новая истерика, которая достигает апогея всяких акробатических упражнений и гротесковых построений. В конце этой истерики жена (Хохлова) запирает Подобеда в комнате. Она уходит, а он выпрыгивает в окно. Она бродит по улицам, проголодалась и заходит в ресторан. В этом ресторане Райх замечательно изображает оркестр. Он был дирижером, но так рассчитаны были все его движения, что за дирижером как бы чувствовался весь оркестр. В этом ресторане сидел Пудовкин. Когда нужно было расплачиваться, оказалось, что Хохлова забыла деньги. Тогда Пудовкин галантно предложил за нее заплатить. Она покраснела, смутилась и ушла. (Кстати я сделал Хохловой шляпу, которая весила вероятно кило 5 и была собрана из железных коробок из-под пленки — архитектурно-скульптурное построение. Это очень характерно для «искусства 21 года»). На улице Пудовкин догнал Хохлову. Ей деться было некуда, и она пошла к нему. Только начал он за нею ухаживать, а она гротесково пугаться, как вваливается Подобед. Тогда Пудовкин прячет Хохлову за ширму. Подобед рассказывает своему приятелю, что жена не дает ему покоя с его чулком — ревнует. Подобед уходит. Пудовкин выталкивает Хохлову, хочет ее поцеловать, она дает ему пощечину, а тот делает «задний кульбит». Хохлова приходит домой и начинает мириться с мужем. Не помню точно, что было дальше, в общем приходил Подобед, она «столбенела» от неожиданности при виде случайного знакомого, и все выяснилось к общему благополучию.

Был еще третий этюд более короткий— «Яблочко». Там работали Комаров, Хохлова, Кравченко.

Четвертый этюд назывался «Кольцо»— совершенно гротесковая вещь. Там впервые работал покойный Фогель. Был и еще один этюд, который принципиально отличался от всех тех, которые я рассказал. Этот этюд являлся предком моей картины «По закону».



«Красный фронт»— одна из первых игровых фильм группы Л. Кулешова, в 3 частях, выпуск 1920 г. Акт. Л. Оболенский и Райх

Все то, что мы показывали, было очень интересно и имело большой успех, но было гротесково построено. Это все были комические вещи, причем комическими они получались не только из-за сюжета, но и из-за обостренного построения движений. Нам во что бы то ни стало хотелось перейти к настоящей реальной работе. Этюд «Золото» явился первой вещью, построенной в настоящих реалистических тонах, но на очень четких и ясно построенных движениях. Это была первая кинематографическая вещь.

Так же, как и в «По закону», материалом для этюда послужил один из рассказов Джека Лондона «Кусок мяса». Но он был совершенно переделан. Интересно, что когда я начал ставить «Золото», первые дни у меня абсолютно ничего не выходило. Причем мы пытались ставить этюд методом переживаний.

Так как ничего не выходило, я в один прекрасный день рассердился и начал ставить буквально каждое движение, каждый сантиметр актерских движений, а актеры, уже достаточно опытные, в это время моментально увязывали эти схемы с настоящим чувством. Эта работа в смысле эмоциональном и техническом проходила очень связано, чувство и техника шли рука об руку.

Содержание «Золота» было такое: открывается занавес, стоят ширмы и кубы. Из разных углов сцены, из этих кубов и ширм происходили различные побеги людей. Они что-то грабили. Следующий эпизод был в аптеке. Туда приходит Пудовкин, играющий бандита, и уговаривает аптекаря продать ему стрихнин. Аптекарь продает. Пока Пудовкин в аптеке, Хохлова и Подобед (два других грабителя) приходят к себе домой, разворачивают пакет (это была обыкновенная бухгалтерская книга, завернутая в черный шелковый платок), разворачивают очень медленно. Бухгалтерская книга изображала плиту золота. На лицах Хохловой и Подобеда передается блеск золота. Золото их «завораживает». Каждый начинает мечтать о своем, и потом неожиданно встречаются взглядами, какими-то насторожившимися, подозревающими друг друга. Это было очень хорошо сделано авторски. Такая не кинематографическая, не внешняя вещь, как мечта о том, что будет с этим золотом, «как потом заживем», была совершенно безукоризненно, блестяще актерски сделана Хохловой и Подобедом. Подобед предлагает Хохловой убить ножом Пудовкина, который должен скоро вернуться. Приходит Пудовкин, очень веселый, начинает кипятить чай, разливает его, подсыпает стрихнин во все стаканы, кроме своего, уговаривает «друзей» выпить. Подобед выпивает чай, Хохлова не пьет. Когда Пудовкин потянулся за сахаром, Хохлова втыкает нож в спину (между прочим, когда Пудовкин пришел, то Подобед меланхолически стоял и точил бритву).

Вся сцена чаепития строилась на том, что Хохлова выдвигает и задвигает

ящик стола, чтобы успеть вынуть незаметно для Пудовкина нож. Очень долгое время игра строилась на этом выдвигании и задвигании ящика. Проколотый Хохловой Пудовкин упал очень сложно со стола. Это было знаменитое «падение» Пудовкина (в смысле техническом), которым он до сих пор гордится. Пока Пудовкин падал, Подобед вытащил пистолет и убил Хохлову. Тогда умирающий Пудовкин поманил пальцем Подобеда и сказал ему на ухо: «стрихнин в животе». Подобед подбегает к его стакану, нюхает его и минут десять умирает. У него начинаются судороги. Когда все трое уже окончательно остыли, превратились в холодные трупы, этюд кончался. Несмотря на резкую гротесковость сценарного построения, этот этюд в смысле актерской игры был сделан очень реалистически и кинематографично.

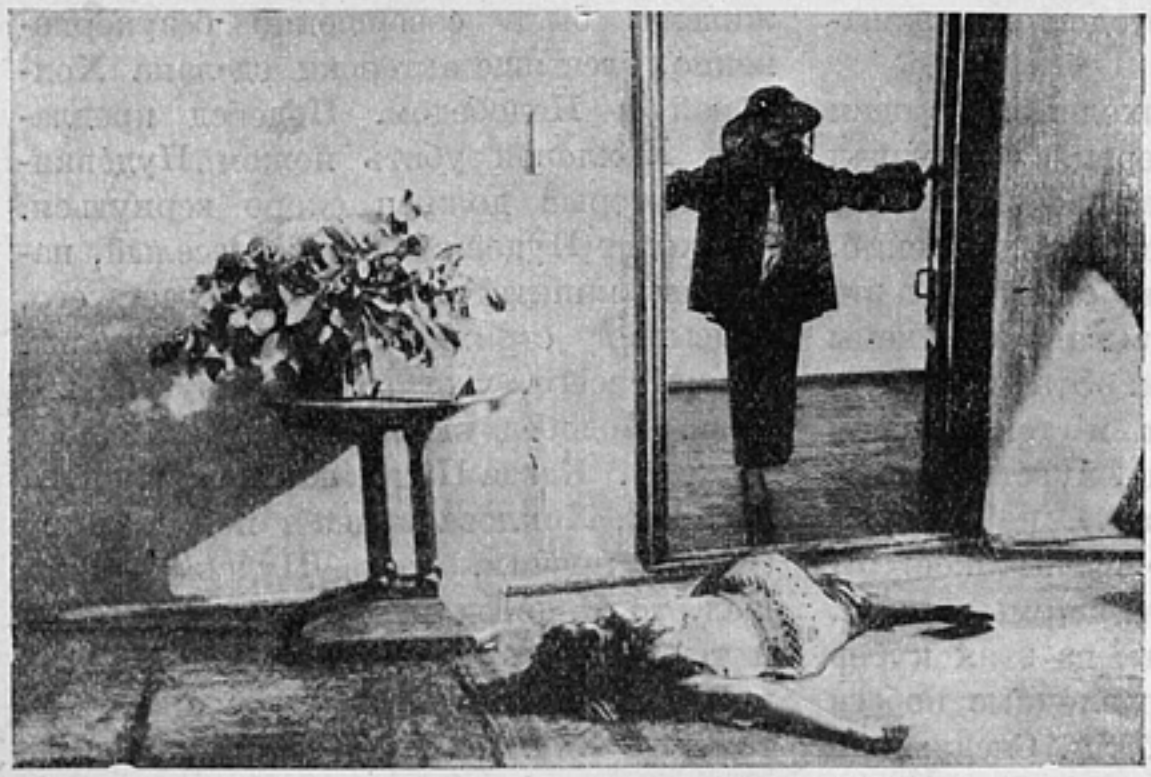
Все эти вещи были включены в показательный спектакль. Сначала мы показали этот спектакль как отчетный, но потом появилось такое количество требований на его просмотры, что мы беспрерывно в течение нескольких месяцев его демонстрировали. Школа тогда уже была, кажется, государственным техникумом. Ходили на эти спектакли решительно все театральные режиссеры, кинорежиссеры, театральные актеры, директора и акционеры (тогда еще они были) кинофабрик. Эти спектакли являлись большой новостью в смысле актерской игры и построения движений, а также построения этюдов в целом. К нам приходили даже учиться на этих вещах.

Почему мы устраивали эти спектакли и этюды?

Потому что мы ничего другого делать не могли. Пленки тогда не было. Картина «На красном фронте» снималась на позитивной пленке, а печаталась на кустарной русской. Был такой Минервин, который делал кустарную позитивную пленку. В конторе у него чернила были налиты в рюмку. У него была очень интересная лаборатория. Он например сушил рамки с уже напечатанными кусками в саду на деревьях. Работал он на улице Горького, садик был небольшой. Можно себе представить, какая там была пылища, какая грязь. Но ничего, выходило (плохо, правда).

Что собой представляет наша учебная сцена? При репетициях «Великого Утешителя» я в точности эту сценку восстановил и на ней работал.

Было очень небольшое место для зрителей, где стояли скамейки в несколько рядов. Дальше шли две колонны, между которыми располагался первый сдвигающийся из центра занавес. С боков были кулисы. Дальше шел второй занавес, тоже сдвигающийся и раздвигающийся. Сзади был фон, а по бокам были две комнаты для реквизита, мебели и актеров. За одной из колонн, невидимый зрителю, обыкновенно стоял Сергей Петрович Комаров, который несет самую ответственную работу в спектакле: он монтировал, он со списком сцен, зная наизусть все этюды, давал сигналы двум студентам, когда нужно открывать и закрывать занавесы. Он



Арт. А. Хохлова и Страбинская в фильме «Луч смерти».

также давал сигналы человеку, который включал и выключал различные лампы. Лампы были расположены довольно просто: сзади стояла одна, сверху была лампа и на передней сцене с боков были две лампы (полуваттные лампы, кажется, по 500 или по 1000 свечей).

Действие происходило либо на переднем, либо на заднем плане. Второй занавес был закрыт, за ним переставлялись вещи, реквизит. Самым важным было переставление вещей и реквизита на первой сцене, потому что мы давали действие беспрерывно, — занавес закрывался и сразу открывался. Нужна была большая организованность, чтобы успеть расставить вещи. Если это было несколько затруднительно, тогда мы сцену строили так: актеры оставались играть перед первым занавесом, а за это время успевали на первый план переставить нужные вещи и реквизит.

Вещи были настоящие: кресла, столы и стулья, условные кубы, условные ступеньки, из которых составлялись разные декоративные комбинации. Кроме того для монтажного построения движения и для улучшения мизансцен употреблялись черные бархатные ширмы в виде четырехугольных колонн. И это было все оборудование сцены. Спектакли были действенны, движения своеобразно построены, но самое интересное для меня в спектакле была перестановка реквизита. Я очень часто не смотрел на спектакль, а залезал на какую-нибудь лестницу и смотрел, как происходила перестановка вещей и реквизита, которая тоже была построена совершенно точно во всех движениях, как срепетированный этюд. Вещи всегда лежали на определенном месте, и было рассчитано, как лучше их взять, чтобы быстрее поставить на место. Это просто была «нотовская» работа по перестановке вещей. Очень интересно, что те студенты, которые занимались этой перестановкой, в учебных этюдах сделали необычайный скачок в смысле приобретения актерской техники. Организованная перестановка вещей сыграла огромную воспитательную роль для студентов по линии работы над движением.

Систему ведения школьных спектаклей я через двенадцать лет применил в работе над «Великим Утешителем».

Дальше произошло следующее. Я и те, которые со мной работали: Пудовкин,

Арт. А. Хохлова в фильме «Луч смерти»

Хохлова, Комаров, Подобед и др., ушли из школы. В школе началась борьба по линии методов воспитания актера. Там расцвели два направления, оба нас не устраивающие. Одно — сугубо театрального воспитания актера, воспитания «по старинке», и второе, которое брало корни от нас, но превращало работу над кинематографическим актером в схематическую, неестественную, нарочитую работу. Борьба вокруг этих направлений была настолько велика и склочна, что мы вынуждены были отделиться и организовались при Опытно-героическом театре в виде самостоятельного производственного коллектива. Мы начали добиваться постановки. При коллективе была учебная мастерская. Мы продолжали совершенствоваться и привлекать новых людей для пополнения главным образом по актерской линии. С нами ушел из ГИКа Барнет, который тоже работал в моей мастерской. В то время произошло очень большое событие в театральном мире Москвы: постановка Сергея Михайловича Эйзенштейна в Пролеткульте— «На всякого мудреца довольно простоты». Это был значительный оригинальный спектакль, который оказал большое

влияние на дальнейшее формальное развитие советского театра.

Познакомившись тогда с Эйзенштейном, я очень заинтересовался его работой в театре, он заинтересовался моей работой в кинематографе и вместе с Александровым начал посещать нашу мастерскую и работать над изучением монтажа и технических свойств кинематографии. Тогда в мастерской у нас работали: Лопатина (та, которая так хорошо смеется в «Великом Утешителе»), Инкижинов, который пришел от Мейерхольда, а теперь стал белоэмигрантом, Репнин, некоторое время работал Столлер, который сейчас сделал «Медь» в Межрабпомфильме, Доллер, Свешников и др.

Комаров, Хохлова, Пудовкин, Фогель и Подобед работали уже как преподаватели.

Параллельно с работой в мастерской мы ежедневно работали по съемке фотографий. Мы делали по нескольку десятков фотографий в день. Каждый человек был у нас всесторонне обснят в смысле различных типажей и положений. Для каждого человека мы определили этими фотографиями его амплуа, пределы его актерского диапазона, его возможности. Был составлен очень интересный альбом, который имел решающее значение для нового перехода на производство.

Тогда мы приступили к картине «Приключения мистера Веста в стране большевиков». Эта картина произвела большое впечатление тем, что она была одна из первых советских картин, снятых на уровне заграничных. Говорят, она ничуть не уступала им и в смысле технической и в смысле художественной выразительности (в то время наша кинематография была значительно ниже заграничной). Интересно, что некоторые сцены, которые производили очень большое впечатление при чтении сценария, совершенно не доходили с экрана.

Сценарий был сделан по либретто Асеева мною и Пудовкиным. Отдельные места сценария при чтении вызывали смех, например сцена, когда бандиты под видом большевиков грабили иностранца. Они ночью явились к нему загримированные страшилищами-большевиками в вывернутых тулупах и вооруженные серпами и молотами. На экране же эти сцены плохо дошли.

Арт. А. Хохлова в фильме «Ваша знакомая»

А те сцены, которые при чтении никакого смеха не вызывали, вызвали смех с экрана при проекции. Это очень интересно в смысле учета воздействий литературы и кинематографа. Мы тогда еще об этом мало знали. Первый очень серьезный урок сценароведения был дан «мистером Вестом».

В работе над «Вестом» у нас был применен очень интересный полурепетиционный метод. (Я думаю к нему снова вернуться в ближайших постановках, но уже в более «широком плане»). Я ходил на съемках на репетициях сцен «Веста» как «главнонаблюдающий» или «главнокомандующий», а Пудовкин, Хохлова, Оболенский, Комаров и Подобед делали сцены в разных декорациях. Каждый из них отдельно репетировал в течение дня или двух отведенный ему участок сцены или целую сцену. Я ходил по павильону от одной декорации к другой и наблюдал, как эти репетиции происходят, руководил работой. Все сцены были до мельчайших подробностей поставлены вот таким методом разными людьми, разными сорежиссерами, разными ассистентами, но под одним моим управлением. Таким образом уже в «мистере Весте» репетиционный метод применялся, но не вся вещь целиком была заранее прорепетирована, а репетировались заранее отдельные сцены.

За день-два до съемки репетировались все сцены, какие должны были сниматься в данной декорации. Интересно, что директор фабрики реагировал на репетиции почти как на вредительство. Приходилось каждый день выдерживать борьбу за право репетировать. Дирек-

ция требовала от нас, чтобы мы прекратили «безобразия» и «хулиганство» и неразумную трату времени. Интересно вспомнить условия работы: павильон был пустой и неотапливаемый, света хорошего не было. Снимал блестящий оператор Левицкий, который сейчас, к сожалению, почти не работает.

Мы снимали все с «арками», то-есть с одной парой углей. Представьте себе, что из прожектора вытащили пару углей и без всяких зеркал ими светят. С такими «арками», заключенными в железную коробку, мы сняли всю картину. Такой же был и верхний свет. Угледержатели были настолько плохи, что угли все время падали, прожигали пол, столы, стулья и костюмы актеров. Это была очень опасная съемка и для актерских голов, но улучшить тогда ее было невозможно. Оператор Левицкий, большой художник, умеющий применяться к обстоятельствам, делал совершенно чудеса с освещением. Для того чтобы в сцене «в тюрьме» сделать интересное освещение, Левицкий взял только одну арку, подвесил ее сверху на месте воображаемого потолка, нашел где-то на дворе выломанную решетку от железных ворот, привязал ее веревками под этой «аркой», и вся комната осветилась замечательными полосами и узорами. Это был очень эффектный кадр, сделанный абсолютно из ничего.

Мы ввели в коллективе особую систему награды, особую систему премирования. Мы за примерную дисциплинированную работу выдавали коричневую пуговицу, которую носили в петлице. За работу, связанную с риском для жизни, выдавали красную пуговицу.

Наши ребята показывали чудеса дисциплины. Например снимают Комарова крупным планом. В это время с петель срывается большая дубовая дверь и ударяет его по голове. Левицкий продолжал снимать. Мы потом смотрели кусок кадр за кадром. Комаров, видя, что эта дверь прямо летит на него, ни на секунду не переставал играть. Хохлова снималась 5 дней с температурой 40. У нее была корь. Хохлова работала полный день, а мы работали в $2^1/_2$ смены, и никому в голову не приходило (настолько трудно было получить постановку и настолько важно было ее сделать), что Хохлова не должна сниматься. Мы должны были снимать во что бы то ни стало. Слетов выбивал стекла голыми руками — это была самая обыденная вещь. Интересной в смысле дисциплины и показательной для нашей работы того времени была история с перелетом между домами и то, что произошло в связи с этим у Фогеля и одного из актеров (назовем его «Икс»). В одной из картин был такой трюк: между двумя пятиэтажными домами на высоте пятого этажа протянута веревка, — так на экране. На самом деле это не два пятиэтажных дома, а три. Один — с одной стороны, с другой стороны еще дом, а за ним третий. Между первым и вторым — небольшой пролет. На крыше в этом пролете сделана петля (за две трубы или за две баллюстрадины была зацеплена сделанная из веревки восьмерка), а

Арт. А. Хохлова, С. Комаров и В. Фогель в фильме «По закону»

к центру петли ведет веревка, которая другим концом укреплена на крыше противоположного пятиэтажного дома. Этот конец веревки держали руками. Актер «Икс» по сценарию на этой веревке должен был перебираться руками и ногами с правой стороны на левую. Потом веревку должны были отпустить и она должна была начать раскачиваться между домами, пока не успокоится. На экране это получалось так: веревку отпускали, она летела между домами (на экране не было видно пустого пролета между домами). Монтажно актер влетал в окно и оказывался в комнате. Я дал распоряжение актеру «Икс» тренироваться, прикинул, сколько времени нужно это делать, в мастерской повесили тренировочную веревку. «Икс» полазал раз-два и заявил: «больше не надо, я все прекрасно сделаю». Во время съемки был пятнадцатиградусный мороз. «Икс» полез. Чтобы он не разбился, его «страховали»: у него на руке был кожаный браслет, который куском крепкой веревки был прицеплен на карабине к основной. Если бы «Икс» опустил руки, то он остался бы висеть на браслете. Это была единственная возможная страховка, иную страховку было бы на экране видно. «Икс» полез, посредине устал, повис на страховке и попросил его с веревки снять. А он висит между двумя домами на высоте пяти этажей, и никак его не достанешь. С большим трудом его сняли. О «перелете» «Икс» не вспоминает до сих пор. «Икс» — здоровый человек, хороший актер, крепкий, храбрый парень, и этот случай произошел только потому, что человек серьезно не тренировался.

Потом взялся за этот трюк Фогель. Он тренировался на веревке в мастерской недели две.

На съемке при еще большем морозе Фогель пробовал болтать в воздухе ногами, требовал шутя, чтобы ему дали туда папиросу или рюмку вина, и т. д. Он несколько раз повторил трюк перелета, сделав его технически совершенно блестяще. Когда Фогель слез, выяснилось, что восьмерка из веревок, на которой он должен был раскачиваться, перетерлась за время съемки и ее держал руками один помощник Свешников, а съемка была минут 15—20. Представляете себе — Свешников держит руками веревку, на которой раскачивается человек над пропастью и держит ее в мороз, на скользкой крыше. Если бы Свешников веревку отпустил, Фогель разбился бы.

Между прочим Свешников, Фогель, и Слетов были у нас все время специалистами по работе на высоте. Фогель залезал на одну из самых высоких фабричных труб в Москве, гулял по ее венку и выбивал чечетку. У него было просто атрофировано чувство высоты. То же самое проделывал и Свешников. Они все были увешаны красными пуговицами. В «Луче смерти» Слетов спускался по веревке примерно с седьмого-восьмого этажа. Совершенно исключительно на высоте работает между прочим оператор К. Кузнецов.

После «Приключения мистера Веста» мы сделали «Луч смерти». В этой картине Пудовкин прыгал с четвертого этажа, причем неудачно — разбился и лежал недели две больной (пожарные зазевались и опустили сетку во время прыжка). Это очень своеобразная картина. У нас было желание завоевать себе право работы в кинематографии

Арт. Г. Кравченко в фильме «Веселая канарейка»

и сделаться в кинематографии самыми первыми, самыми лучшими, и мы решили во что бы то ни стало продемонстрировать все, что мы умеем делать. Мы написали вместе с Пудовкиным сценарий, в который было впихнуто почти все, что могут делать люди на экране: все кинотрюки, все кинокомбинации, все киноположения, и сценария конечно никакого не получилось. Но картину мы сняли. В смысле техническом это был прейс-курант советской кинематографии. «Посмотрите все, что мы можем делать. Ничуть не отстаем от Запада и Америки».

В это время Эйзенштейн решил сделать ленту на русском революционном материале, который у нас тогда считался недостаточно фотогеничным. Мы говорили: вот снимает такой-то режиссер городового — ничего у него не выходит. А причина была в том, что этот режиссер городового плохо снимал, а не в том, что русский материал не фотогеничен. А нам все-таки казалось: «как, мол, революционную борьбу с этим городовым показывать, когда он плохо выходит...» Вот насколько мы были тогда глупы.

Эйзенштейн начал работать над «Стачкой». Он показал эпизод революционной борьбы русских рабочих, причем картина была двоякого рода: с одной стороны, в ней было все то лучшее, над чем впоследствии работал Эйзенштейн, а кроме того картина была сделана и в плане театрального гротеска, абсолютно для кинематографа не подходящего, и Эйзенштейн на практике увидел, что на театральных приемах работать нельзя. Так как Эйзенштейн, я считаю, человек исключительно талантливый, гениальный, то он с необычайной легкостью сразу усвоил все законы и требования кинематографии.

Дальше идет история нашей безработицы, которая продолжалась около двух лет. Из-за того, что мы работали коллективом и новыми методами, противоположными старым театральным, кинематографическим методам «ханжонковского» и «ермольевского» толка, кинематографисты старой формации стали нас травить, а хозяйственники под их давлением бояться нас. (Тогда в управлениях фабрик находились старые кинематографисты, дореволюционные прокатчики).

Арт. П. Галаджев и Лопатина в фильме «Великий Утешитель»

Нам начали всем в отдельности предлагать поступать в ту или иную организацию, но с условием, чтобы мы вместе не работали. Директора-прокатчики были страшно настроены против Хохловой.

Терпели полгода, год, а кушать-то нечего. Я держался, Хохлова держалась, еще несколько человек держались, а кое-кто уже пошел на индивидуальную работу. Впрочем я сам устраивал на работу товарищей, потому что я представлял собой определенный авторитет для руководителей фабрик. Устроил Пудовкина в «Русь». Он сделал там сначала неигровую ленту, потом начал работать над «Матерью». Комаров и Фогель тоже вынуждены были пойти на работу в «Русь».

Наконец я сам начал работу на 3-й фабрике Госкино. Вместе с моим приходом там случилась «катастрофа» — полное отсутствие денег, хоть закрывай фабрику. (А все режиссеры снимали дорого). Тогда мы с В. Шкловским начали думать: как же сделать «самую дешевую и художественную» картину. В смысле творческом нам было ясно, что актер в картине должен играть методом того этюда «Золото», который мы сделали в свое время в школе. Мы стали подыскивать тему и нашли рассказ Джека Лондона «Настоящее», из кото-

Арт. А. Хохлова в фильме «Великий Утешитель»

рого в одну ночь вдвоем написали монтажный сценарий (13 часов я сидел и не отрываясь писал; когда встал из-за стола — все было закончено).

Сценарий приняли, только по привычке сказали, чтобы Хохлова не играла, потому что она не хорошенькая, а в кинематографе нужно снимать хорошеньких женщин, и чтобы по возможности играло меньше членов нашего коллектива. Я все-таки настоял на своем. Коллектив снимался. «Русь» уступала на несколько часов в день Комарова и Фогеля, кроме них снимался Галаджев, который тоже работал в моем коллективе, снимался и Подобед.

Как мы работали над картиной «По закону»?

В ней была одна декорация. Мы ее построили на натуре во дворе фабрики. Снимать картину Левицкий не мог, он был занят другой постановкой, и тогда он меня уговорил начать работу с молодым начинающим оператором (он раньше был осветителем, потом очень хорошим фотографом, хроникером) — с К. А. Кузнецовым. С этой картины я начал с Кузнецовым работать беспрерывно. Кузнецов снимал «По закону», а Левицкий был шефом данной постановки. Он все время наведывался к нам и руководил съемкой. Работа шла так: утром мы снимали, а весь вечер и часть ночи с максимальной тщательностью репетировали то, что будем снимать завтра, с максимальной тщательностью до последней мелочи, до последнего движения.

Таким образом репетиционный метод в «По закону» был несколько своеобразного характера. Он приближался к методу «Веста». Репетиции происходили все время накануне. Но в этой картине не был применен метод использования ассистентов, который применялся в «Весте». Я все сцены с самого начала до конца ставил сам, уже не работал «на помощниках». А в период «Луча смерти» мы продолжали также работать режиссерски коллективно. Я был главным режиссером, а Пудовкин, Комаров, Оболенский, Хохлова были режиссерами-ассистентами или сорежиссерами. Они готовили сцены по моим указаниям.

Еще нужно отметить один факт. Он связан с новым методом работы: одновременной постановкой режиссером нескольких картин, к осуществлению чего я и приступил в этом году.

После того, как мы сняли «Луч смерти», мы разрабатывали проект постановки большой ленты на тему «Октябрь», примерно в том плане, в каком впоследствии поставил картину Эйзенштейн, и параллельно с этой генеральной лентой мы решили поставить еще четыре ленты. Мы разработали проект пяти одновременных постановок, сделали рабочий план и смету. Все эти пять картин должны были стоить около 200 тысяч рублей. Главным режиссером, отвечающим за все эти пять постановок, был я. Они должны были быть сняты в течение полутора лет. Главную генеральную постановку делал я со своими сорежиссерами — Пудовкиным, Оболенским, Хохловой и Подобедом, а вторые постановки делал кто-нибудь из них под моим наблюдением и с помощью всей остальной группы. Этот проект возник в практике работы над «Вестом» и «Лучом смерти» и был передан в Госкино, но утверждения не получил.

Возвращаясь к «По закону», интересно отметить неожиданные препятствия на съемках. Вдруг у нас начинает срываться план (мы всю картину все-таки сделали в 4 месяца), потому что

мы снимали декорацию летом, начал летать пух от тополя, и снимать на площадке стало невозможно. Это нас заставило очень помучиться.

Очень интересно вспомнить, как происходили натурные съемки «По закону». Мы должны были весной успеть поймать ледоход. У нас на снегу на берегу реки был выстроен домик, причем этот домик должен был быть залит водой, когда тронется лед. В том году случилось наводнение, и домик оказался посредине разлившейся реки. Мы должны были успеть отснять сцены на льду до наступления ледохода, а когда он будет — неизвестно. Это была самая тяжелая работа в моей киножизни и в жизни нашего коллектива. Во-первых, приходилось все время работать на льду. У актеров руки и ноги были в ссадинах, в крови. Актеров (и конечно группу) все время поливали из шланга водой, а для ветра «дул» аэроплан. Фогель лежал на снегу $2^1/_2$ часа связанный. Снимали его, поливая водой, на снегу, в мороз.

Снимались мы непрерывно, с наступлением темноты до наступления света, весь вечер и всю ночь. Потом приезжали ко мне домой, сваливались все вместе в кучу, мокрые, часто не раздеваясь, — не было сил раздеться, — и засыпали. Через час, два нас будили и отвозили на машине за город на съемку. Так снимались неделю.

Этой картиной как бы кончается «исторический» период нашей работы. Дальше (после «Вашей знакомой») наступает период «Межрабпом-Руси», о котором мне не хочется вспоминать.

Мое и товарищей моих по производству счастливое «сегодня» началось с работы над «Великим Утешителем», и если мы будем учиться и по-настоящему, по-социалистически отдавать свои силы работе, это «сегодня» будет полно для нас новыми творческими возможностями, новыми достижениями.

ИНОСТРАННЫЕ ЖУРНАЛЫ О СОВЕТСКОМ КИНО

Слева направо: Япония. Иппей Фукуро «Краткая история кино в России»; реклама к фильмам «Весною» и «Снайпер»; книга Иппея Фукуро «Путь советского кино»; обложка журнала Японской ассоциации пролетарского кино «Нанф», на фото Марфа Лапкина; реклама к фильме «Старое и новое»

пройденный путь

Эсфирь ШУБ

15 лет советской кинематографии— большой пройденный путь. Есть, что вспомнить, есть, о чем рассказать. Каждому из нас, активно участвовавшему в создании этой кинематографии, можно и должно подвести кое-какие итоги, следует определить свое завтра.

С моим именем связаны первые большие исторические хроники, но до работы над ними с конца 1921 года в течение пяти лет я перемонтировала 200 заграничных лент, смонтировала десяток советских игровых картин. Эти годы я считаю своей производственной школой. Учиться было не у кого и негде. ГИКа и Сергея Эйзенштейна-педагога— тогда не было.

Это были годы самостоятельной учебы и борьбы за право на самостоятельную работу на определенном участке кинематографии.

На экранах Советского союза в 1921—22 годах демонстрировались заграничные «драмы», новые фильмы с участием Гарри Пиля, продукция Ханжонкова, Ермольева, «Руси». Безнадежная пошлость, глупость и тупость каждый вечер торжествовали на экранах.

Наша первая продукция «В вихре революции», «На крыльях ввысь» и «Комбриг Иванов» не могли демонстрировать нового лица советской кинематографии. Но вот появились «Красные дьяволята», «Мистер Вест» Кулешова и «Киноправда» Дзиги Вертова. Этими работами, главным образом Кулешова и Дзиги Вертова, определяется дата начала советской кинематографии как нового искусства, этими работами определяется и водораздел основных двух направлений нашей кинематографии: игровой — актерской фильмы, и неигровой — с участием реально действующих людей, демонстрирующих в законченном кинопроизведении правду о нашей действительности.

На страницах первого советского киножурнала «Кинофот», в котором я активно работала, в целом ряде статей в брошюре «Да здравствует демонстрация быта» А. Гана были даны идеологические установки неигровой фильмы, всецело мною разделяемые. В чем же был основной смысл этих установок?

Величайшую эпоху, эпоху революции и строящегося социализма, все события и происшествия наших дней, новый нарождающийся быт, новое отношение к труду, новые формы отношений между людьми, — всю нашу сложную, яркую, многообразную и быстросменяющуюся действительность необходимо фиксировать на пленке.

Монтируя эти кинодокументы, мы имеем возможность выяснить основное, обобщить события, целеустремленно и классово-направленно группируя факты, вскрывать внутреннюю сущность явлений. Кинодокументы дают возможность создавать произведения боль-

шой агитационной, художественной и эмоциональной силы.

Но получить возможность практически осуществить эту установку было не так просто. Руководство Совкино долго не соглашалось утвердить мою заявку на фильму к десятилетию февраля, и только в августе 1926 года я приступила к своей первой самостоятельной большой работе — «Падение династии Романовых». За ней последовали: «Великий путь» к десятилетию Октября и «Россия Николая II и Лев Толстой». Все эти три фильмы смонтированы из старых хроник с небольшими досъемками.

Искать, находить, «открывать» исторические кинодокументы стало буквально в течение трех лет моей страстью.

Фильмотек и архивов тогда не было. В сырых подвалах Госкино, в «Кино Москва», в Музее революции лежали груды коробок негатива, и что в них находилось — никто не знал.

Легче было установить позитивный материал старых хроник Патэ, Гомона, Ханжонкова, Ермольева, Скобелевского комитета, в огромном количестве обнаруженный мною в подвалах кинофабрики на Житной, миллионы метров негатива не были учтены и от сырости или сухости буквально погибали. Нашла списки старых кинохроник. Они-то и помогли мне разобрать и датировать таинственные куски никому неизвестного негатива. По этим же спискам удалось установить, что огромной исторической ценности негатив Февральской революции и дореволюционной хроники уплыл в Америку взамен посылок АРА. Часть негатива безвозвратно исчезла в частных руках. Я, как ищейка, нападала на следы, но до конца проследить и установить лицо, у которого хранился материал, не удалось. В датировке кусков мне очень помогли старые операторы хроники. Я часто обращалась к Новицкому, к Тиссе, к Гиберу и от них я получала очень ценную помощь в установлении эпизода, дат и места съемки. Иногда удавалось собрать целый эпизод, куски которого были разбросаны в разных местах.

Так мною был найден и собран эпизод похорон 26 бакинских комиссаров, материал исключительной силы и исторической ценности, и много других эпизодов.

Запомнился навсегда один день. По моему настоянию был закуплен обратно Амторгом за 6 000 долларов обнаруженный в Америке среди нашего негатива материал империалистической войны, похорон жертв Февральской революции. Мною были найдены 6 кусков неизвестного негатива съемки В. И. Ленина. Эти куски впервые были показаны в моей фильме «Великий путь».

Куски эти следующие:

1) Говорящий В. И. Ленин, крупно на весь экран, снятый у себя в кабинете.

2) В. И. Ленин у себя в кабинете за письменным столом.

3) В. И. Ленин, крупно, с кем-то беседующий.

В. И. Ленин. Перепечатка с кинонегатива, найденного Э. Шуб при разборе архивов

4) В. И. Ленин, сидящий на диване, рядом с ним Н. К. Крупская. На руках у него кошечка.

5) В. И. Ленин один на диване с кем-то разговаривающий. На коленях у него кошечка.

6) В. И. Ленин, стоящий у окна. Первым планом.

Нельзя без волнения смотреть на эти замечательные кадры.

Навсегда запомнился этот день большой нечаянной радости.

Этот негатив после монтажа «Великого пути» был передан мною в Институт Ленина. За три года (с 1926 по 1929) мои руки пропустили не меньше миллиона метров пленки. Мною просмотрены хроники с 1897 по 1912 г. для фильмы о Толстом. Часть этих хроник снята на люмьеровской пленке, без перфорации, с одним отверстием между кадрами. Просмотрены хроники с 1912 по 1917 г. для «Падения династии Романовых», с 1917 по 1927 г. — для «Великого пути».

Среди дореволюционных хроник, среди материалов Февральской и Октябрьской революций, годов гражданской войны и интервенции, годов разрухи и голода, среди материалов первых лет строительства мною был обнаружен личный киноархив Николая II, снятый придворным оператором фон-Ганом, всего 30 тыс. м негатива. Я использовала для двух своих фильм не больше 1 000 м. Весь остальной материал ждет режиссерского исследования.

Сделать это совсем просто. Материал теперь весь учтен и хранится в специальном архиве.

Я лично еще обязательно вернусь к этому материалу. Мною давно уже сделана заявка на комедию «Николай II», которую хочу осуществить совместно с Ю. Олешей.

Все три мои исторические фильмы прошли с большим успехом. Агитационное значение этих фильм было огромно.

Я учла этот успех как победу установки и метода.

По существу контрреволюционный материал «Падение династии Романовых» и «Россия Николая II и Лев Толстой» был монтажем правильного смыслового переключения в революционно-агитирующие эпизоды.

Зафиксированные на пленке куски подлинных сообщений и происшествий дали возможность в законченном кинопроизведении показать эпоху и реальную действительность участвующих в ней людей.

Отдельные высказывания ответственных товарищей, многочисленные отзывы прессы единодушно признавали не только революционно-агитационное значение этих фильм, но и их художественную ценность и большую силу эмоционального воздействия.

Лучшей наградой лично для меня было включение этих фильм НКПросом в программу школ как материал к изучению истории нашей революции.

Сейчас творческие противники неигровой фильмы утверждают, что успех исторических неигровых фильм определялся своеобразной «экзотикой» материала старых дореволюционных хроник, что неигровые фильмы на материале

«Падение династии Романовых» — историко-революционный очерк в 7 ч. Выпуск Совкино 1927 г., работа Э. Шуб

«Падение династии Романовых» — эпизод похорон жертв Февральской революции

нашей действительности не могут иметь успеха у советского зрителя, а потому не рентабельны и делать их незачем.

Сложно спорить и доказывать, не имея возможности д е л а т ь. Знаю только, что две мои фильмы, сделанные в 1930—32 годах на материале сегодняшнего дня, утверждают другое. Фильма «Сегодня», вышедшая в период торжества рапповских установок, была вначале принята прессой в штыки. Но успех этой фильмы в Германии, многочисленные отзывы как общей, так и кинематографической прессы, заставили с большим опозданием пересмотреть и наше отношение к этой фильме:

> Архи-буржуазная «Берлинер Бёрзен Цейтунг»: «...В фильме сознательная злокачественная передержка мировых событий представляет собой невыразимо большую опасность, возбуждая классовую ненависть наивысшей силы...»
>
> «Роте Фане»: «...Очень художественная революционная фильма-репортаж. Подлинная действительность. Ни одного инсценированного кадра. Определяющим эту фильму является монтаж, подчиненный революционной диалектике в удивительно художественной форме. Пропагандистское значение этой фильмы огромно...»

Фильма «КШЭ» совпала с моей первой работой над звуком. Эта фильма имеет целый ряд композиционных ошибок, в ней недостаточно места уделено живым людям. Она во многом «холодная» фильма. Волею проката эту фильму совсем почти не видела Москва. Но по Союзу она прошла хорошо. Отзывы прессы и дискуссия, поднятая вокруг этой работы, показали, что мои поиски новой драматургической формы для неигровой фильмы, заявка на монтажную съемку документального звука были бузусловно оценены.

Мне хочется упомянуть о двух фильмах, вышедших за последние месяцы. Это — фильма «Челюскин» совсем молодого и талантливого Шафрана и «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова. Эти фильмы еще раз убедительно продемонстрировали значимость этого жанра.

Мои же фильмы дали мне возможность накопить и усвоить большой арсенал производственных навыков, без чего в нашем деле работать нельзя. Они практически дали мне возможность проверить свои установки, на деле осознать свои ошибки.

Сейчас, когда мы победоносно идем к построению бесклассового общества, когда по-новому осмысливаются дела наших дней — дела чести, подвига и геройства, когда по-новому видишь героя нашей страны, когда по-новому начинаешь любить свою родину, когда знаешь, что мы накануне всемирно-исторических событий, неизбежной победы социализма во всем мире, с огромной силой и жадностью хочется снимать неповторяемые дни, часы и мгновенья нашей жизни. В руках талантливого режиссера неигровой фильмы такой материал, организованный в кинопроизведения, останется достойным памятником наших великих дней.

Люди кинохроники

Р. КАЦМАН

Красная площадь содрогалась от боевых шагов демонстрантов и гула несмолкаемых приветствий. Аркадий Шафран сошел с трибуны челюскинцев и подошел к съемочной бригаде. Никто не знает, что замечательнейший из эпизодов встречи героев произошел здесь. Товарищи и соратники, на секунду оставив ручки аппаратов, крепко жали руки Аркадию. В минутные перерывы, перезаряжая пленку, они подбегали сюда, чтобы крепко его поцеловать и сказать после годичной разлуки пару ласковых слов. Разбросанные по площади, они в работе, они работой приветствовали челюскинца Шафрана, и кто знает, может быть это был чудеснейший из приветов.

Колонны все шли и шли, но уже темнело, и съемка заканчивалась. Операторы, товарищи и друзья обступили Шафрана. Он рассказывал о походе и жизни в лагере, а ему неустанно каждый рассказывал о съемках прошедшего года, о работе, о фабрике.

В самый разгар оживленной беседы кто-то подошел к группе и сказал, обращаясь к Шафрану:

— Не забудь, Аркадий, у тебя завтра в девять утра съемка на Электрозаводе.

— Когда, в девять? — переспросил Шафран и пытался было начать выяснять все подробности, но по улыбкам окружающих понял, что это шутка, и сам заулыбался. А потом все разразились дружным смехом и вероятно подумали про себя: «Ну уж нет, Аркадий пусть отдохнет».

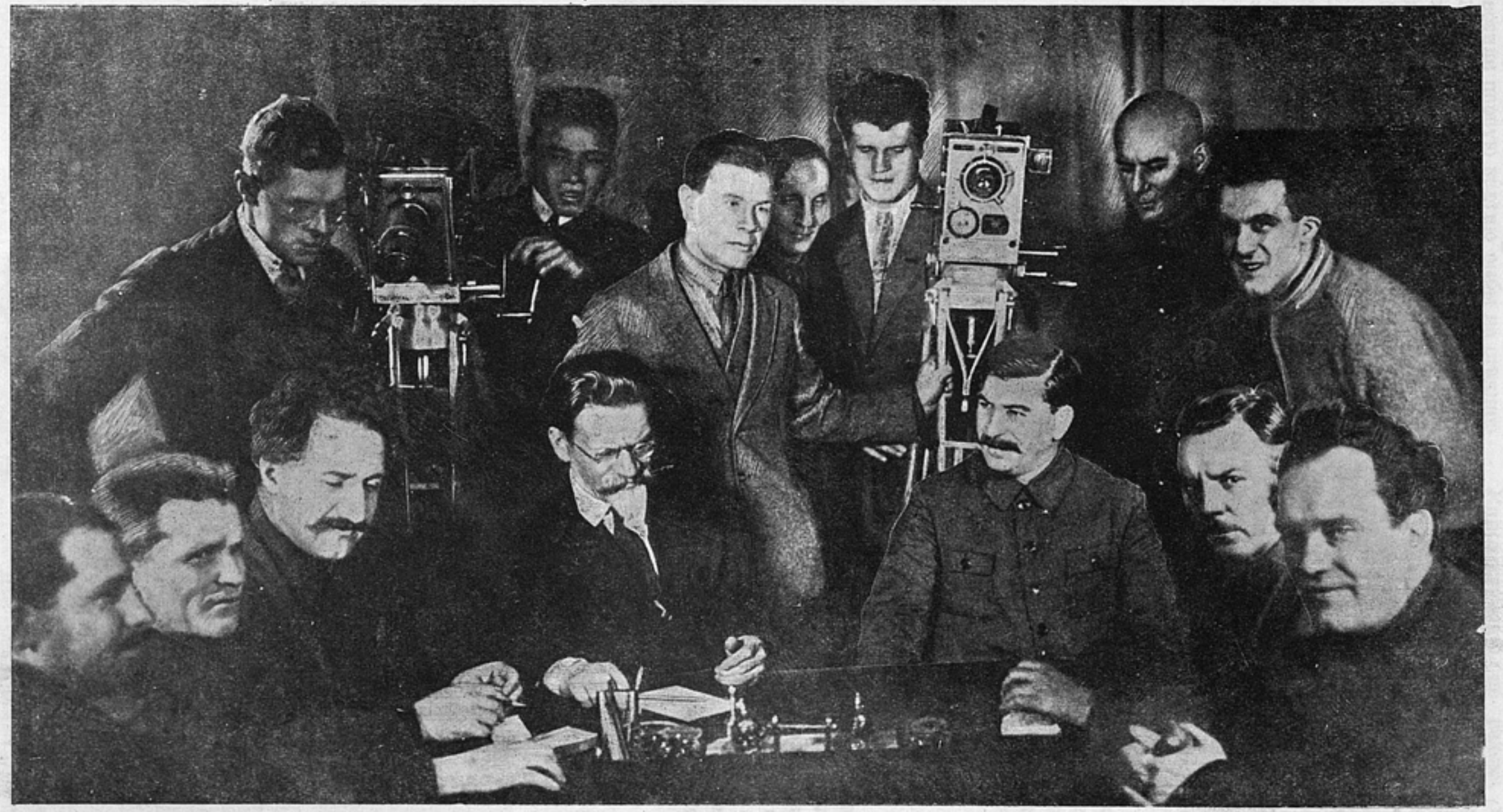
В данном случае действительно пошутили, но шутка эта могла оказаться и правдой. На Шафране синяя «роба», здесь же у трибуны в полной готовности аппарат, вокруг обычная, будничная для кинохроникера рабочая обстановка. После года прошедшей в походе работы, да еще такой работы, Шафран должен обязательно как следует отдохнуть. Но если нужно, он взял бы аппарат в руки и сейчас же начал новую очередную съемку. И в этом не было бы ничего удивительного и необычного. В работе кинохроникеров нет интервалов. На следующий же день после приезда в Москву Шафран сел за монтажный стол. Кинохроникер готов в любую минуту выполнить самое неожиданное задание в самой необычной обстановке. Когда нужно было вылетать к месту гибели немецкого стратостата, оператор Макасеев узнал об этом за 10 минут до выезда на аэродром. Макасеев молниеносно приготовил аппаратуру и проверил пленку, но времени для того, чтобы предупредить об отлете семью, не осталось. В одном костюме, без пальто, в чем находился на фабрике, в том и совершил Макасеев свою пятидневную экспедицию.

Решение о посылке оператора-комсомольца Ешурина в далекую полярную экспедицию было принято за час до отхода поезда в Архангельск. Однако это не помешало Ешурину и его помощнику Лифшицу немедленно привести себя в полную боевую готовность и выехать из Москвы по назначению. Находясь уже в поезде, Ешурин и Лифшиц, не зная еще точно, должны ли они участвовать в походе обновленного «Садко» или включиться в отряд зимовщиков острова Врангеля, как всегда, готовы были выполнить любое задание в любых условиях.

Об условиях, в которых работает хроникер, можно рассказать десятки, сотни замечательных фактов.

Оператор Николай Вихирев по заданию Союзкинохроники участвовал в героической и сложнейшей зимней автоэкспедиции, которая должна была вывезти рыбу из богатейших промыслов озера Балхаш, отдаленных от железной дороги на 400 и больше километров.

Когда автомобильные колонны пере-



Слева направо: Тт. КАГАНОВИЧ, КИРОВ, ОРДЖОНИКИДЗЕ, КАЛИНИН, СТАЛИН, ВОРОШИЛОВ и КУЙБЫШЕВ
среди работников Союзкинохроники

возили первую партию рыбы на станцию Эспе, их настиг буран. Пришлось замедлить ход, и между машинами образовался интервал. Они растянулись на 5—10 километров друг от друга.

В одной из машин, в которой находился и кинооператор, нехватило бензина. Она остановилась, и водитель вынужден был итти в ближайшее селение за 20 километров за бензином и помощью.

Оператор остался в машине.

Он пробыл в машине около трех суток. Буран замел следы водителя, и машину долго не могли разыскать.

Кроме двух мандаринов и нескольких конфект, никакой пищи у Вихирева не было. На вторые сутки появилась общая слабость, головокружение, захотелось спать.

Но заснуть нельзя было. Продолжался буран, стоял мороз в 40°. Чтобы не замерзнуть, приходилось бороться с одолевавшим сном.

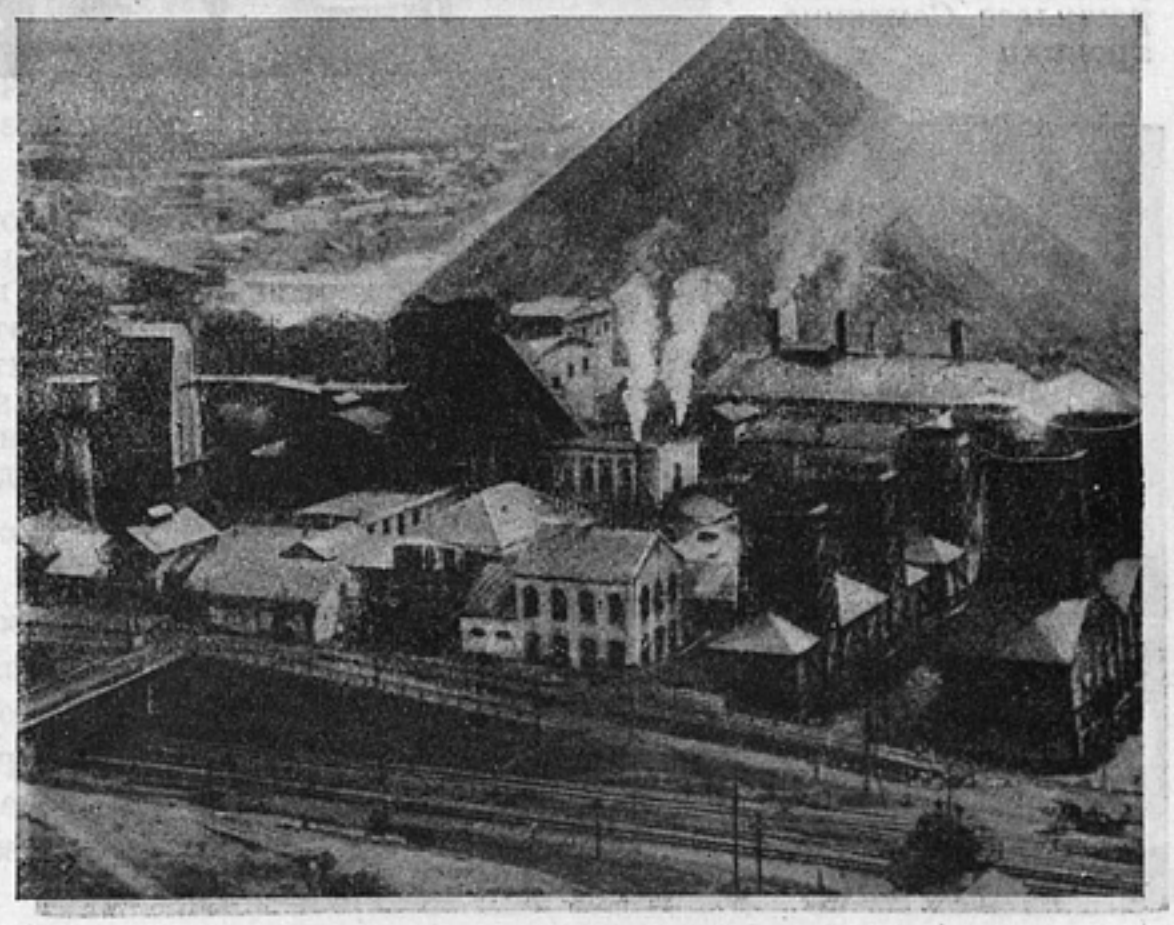
На третьи сутки буран затих. Где-то в тишине снежных пространств послышался шум мотора. Он исчезал и снова появлялся. Это приближался автомобиль, разыскивающий затерянного Вихирева. Шум мотора терялся за барханами. Вихирев принял это за галлюцинацию.

Нашли его совсем обессиленным. А через три дня после своего возвращения из Балхашской экспедиции Вихирев выехал во Владивосток для участия в экспедиции «Смоленска» по спасению челюскинцев.

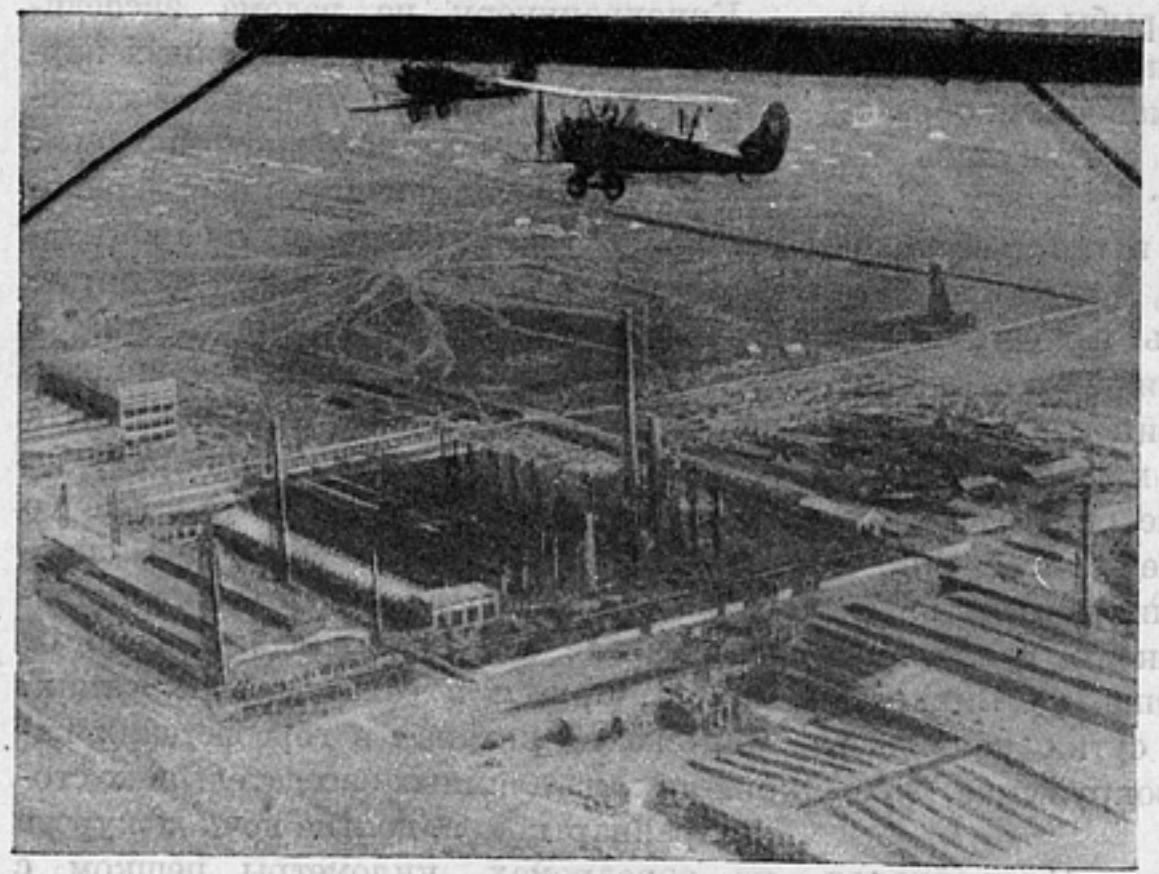
Кинохроникеру не ведома экспедиционная пышность «художественных картин» и комфортабельность выездов мастеров наших Потылих на «осмотр натуры». Не по «осмотрам натуры» знает хроникер нашу страну: он изъездил ее на колхозных повозках и бричках, политотдельских и заводских машинах, байдарках, дрезинах, аэропланах. Он никогда не откажется от удобного, мягкого места в поезде и заманчивой плацкарты, но сколько раз, возвращаясь усталый со съемки или спеша на съемку он, опершись на штатив, дремал в бесплацкартном вагоне или, зарываясь в сено от мороза, трясся в сельсоветских санях. Ночевка на диванах в горсоветских кабинетах, на длинных заседательских столах райпарткомов, долгие ночи дежурств на аэродромах, километры пешком с аппаратами на плечах, — как знакомо все это каждому хроникеру.

Могут ли забыть Марк Левков и Койфман — выездная редакция на Днепрострое—те девятнадцать часов, в которые они сквозь пыль и жару, сквозь холод ночей, ни на секунду не покидая мчавшиеся вперед и вперед платформы, транспортировали из Рыкова на Днепрострой мачты для линии передач Днепровской ГЭС, сдав их лично секретарю Днепровского партийного комитета т. Лейбензону?

Могут ли забыть Тиссэ и Кармен незабываемые дни каракумского пробега? Можно ли забыть волнующие ми-



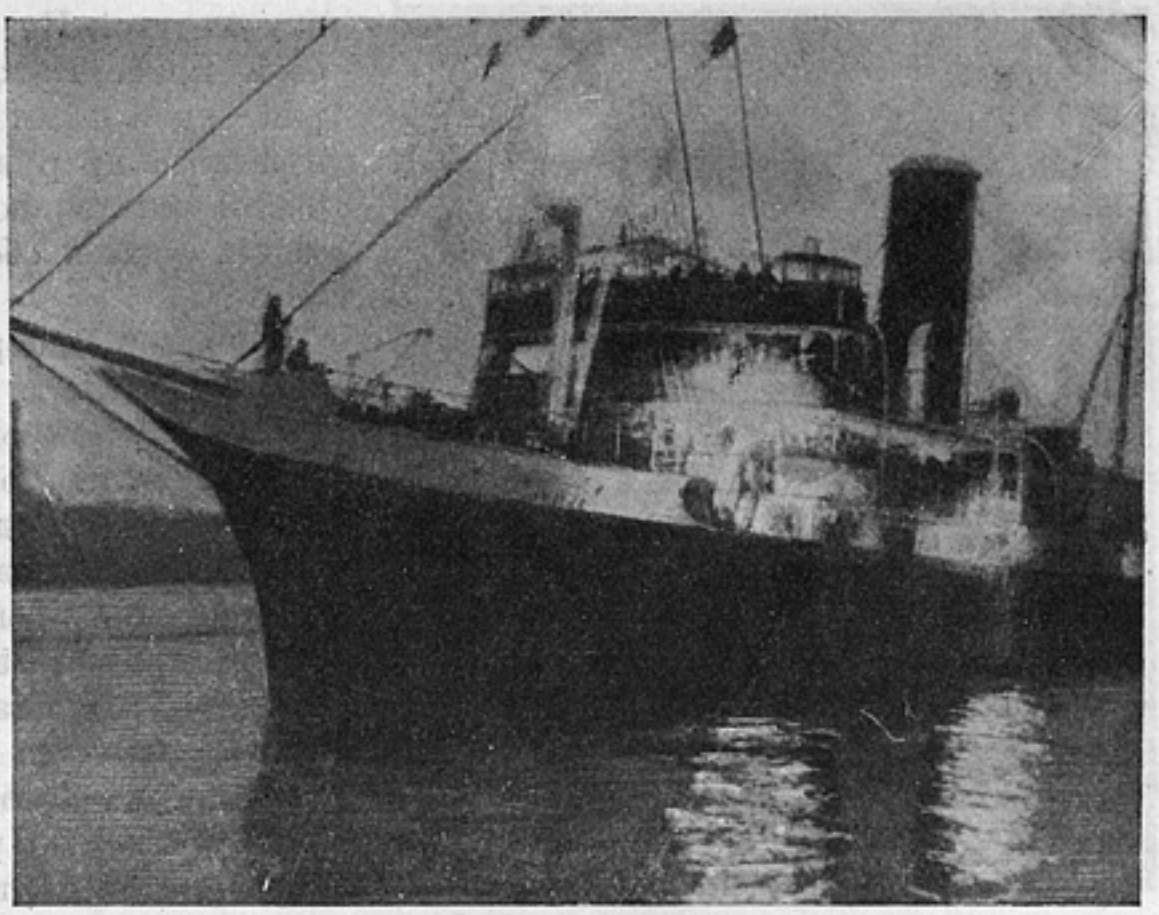
Из фильмы «Конец Пекина» — О новой Горловке. Производ. Укрфабрики Союзкинохроники. Реж. М. Левков, опер. Шаповалов



Гигант тяжелого машиностроения. Кадр из киножурнала Союзкинохроники. Опер. Шаповалов

Семья Акинфиева за завтраком. Из фильмы произв. кинофабрики-поезда им. Ворошилова Союзкинохроники

Секретарь ЦИК СССР и ВЦИК Енукидзе и т. Бетал Калмыков на празднике вручения ордена Ленина Кабардино-Балкарии. Кадр из звукового «Союзкиножурнала». Опер. Б. Цейтлин



Возвратившийся из Арктики «Литке» в Ленинградском порту. Кадр из эжурнала Союзкинохроники

нуты подъема и полета стратостата «СССР»? Разве забудешь боевые операции Особой Дальневосточной, в рядах которой были вооруженные киноаппаратами хроникеры Гусев и Гиков?

Никогда не забыть великую радость вручения ордена Кабардино-Балкарии, как никогда не забыть праздник выпуска первого советского трактора, как никогда не забыть не имеющих себе равных дней праздника спасения и встречи челюскинцев. Кинохроникеры первые испытали радость встречи героев.

Ляпидевский первым увидел на льдине киноаппарат Шафрана. Димитров, Попов и Танев вступили на землю своей социалистической родины, озаренные светом юпитеров кинохроники. Рабочие и ИТР Азовстали писали в своем коллективном письме:

> «Мы любим кинохронику. Кинохронику любят наши семьи, наши жены, дети, отцы и матери. Мы часто посещаем кинотеатры именно из-за желания увидеть хронику, увидеть новые события, происшедшие в нашей стране, жизнь и стройку нашей великой родины».

Все эти факты крепко связаны между собой, их пронизывает кипучесть, большевистская жизнеустремленность, действенность кинохроники и кинохроникеров, сердца которых всегда бьются вместе с сердцами всей страны.

Бесстрастный «человек с киноаппаратом» промчался по революции, чтобы исчезнуть.

Сегодняшние люди с киноаппаратами— прежде всего строители. И то, что мы называем радостью творчества,— это радость стройки, радость побед социализма и участия в этих победах.

Когда пролетарская Москва принимала делегатов XVII партсъезда, в первых рядах встречающих были кинохроникеры. Как всегда, они были во всеоружии. Блестели обновленные аппараты.

Когда со всех уголков страны прибывали в столицу на съезд великой партии Ленина—Сталина, на съезд победителей, лучшие представители большевистской породы, с радостным волнением встречали кинохроникеры этих людей — старых знакомых, лучших своих друзей и руководителей.

С ними — с секретарями партийных комитетов, начальниками политотделов, бригадирами ударных бригад, передовыми ударниками — первое слово кинохроникера на съемке. Они подробно и взволнованно рассказывают о том что бы «следовало показать». Открывают целый мир идей и чувств. Помогают осмыслить явления, развернувшиеся перед киноаппаратом.

Они говорят: «вот это — ударная работа, новый быт, новая культура, новый человек, это — партия, это — социализм». И помогают кинохроникеру сказать об этом с экрана миллионному зрителю страны. У них учатся кинохроникеры большевизму. У них учатся кинохроникеры любви к своей родине.

Кинооператор Союзкинохроники Беляков на съемке восхождения на Эльбрус

В жизни наших кинохроникеров столько радостных минут, часов, дней, сколько радостных минут, часов, дней было и есть у нашей страны. Вот выдержки из трудового списка оператора Макасеева, одного из рядовых бойцов советской кинохроникерской армии. Макасеев снимал строительство Магнитогорского и Кузнецкого металлургических гигантов, строительство и пуск Днепрогэса, Горьковского автозавода, рост предприятий Москвы — АМО, «Динамо», «Шарикоподшипник». Отобразив организацию первых колхозов на Кубани и Украине, Макасеев показал коллективизацию в Московской области и наконец зажиточную, культурную жизнь колхозников в колхозах Волги и Украины.

Макасеев не одинок. Кинохроникер татарин т. Мотков говорит: «Я родился в Татарии, знаю этот край, непрерывно изучаю его. Но этого мало. Я люблю свой край. Каждое достижение Татарии — для меня радость, каждый допущенный прорыв — печаль. Именно это обстоятельство помогает мне в поисках новых форм и обеспечивает успех в работе».

Оператор Ципорин продолжает и развивает мысль т. Моткова:

«Работа на хроникальном участке советской кинематографии — яркая, интересная и благодарная работа, органически включающая каждого хроникера в творческий процесс социалистического строительства. Наглядно ощущать конкретные результаты работы советской кинохроники, ее пропагандистское воздействие на зрителя, ее, а значит, и свою, активную роль в осуществлении мероприятий партии и правительства — большая, огромная радость».

Оператор Григор, работающий в кинохронике с первых дней Октябрьской революции, заявил: «Очень люблю кинохронику, которой отдал значительную часть своей жизни. И если бы я снова, второй раз начинал жить, я бы снова пошел в кинохронику, в которой в наши дни считаю счастьем работать».

Эти слова не случайны. Кинохроникеры любят свою профессию, любят кинохронику, ибо они любят свою страну. Богата и насыщена жизнь нашей страны. Богата и насыщена жизнь и работа советского кинохроникера.

Вот оператор Борис Цейтлин. Его хроникерская жизнь полна самых ярких и разнообразных впечатлений. Он пришел в хронику в 1925 г., начав работу еще со «знаменитых» подвалов «Культкино». С тех пор он побывал с киноаппаратом во всех уголках Советского союза. Он был даже на дне Черного моря, снимал подводный город Херсонес, окончив для этого специальную водолазную школу Эпрона. Он поспевает за всеми выдающимися событиями в нашей стране. После пуска Калийного соликамского комбината — вручение ордена Кабардино-Балкарии, после Нальчика — приезд шуцбундовцев в СССР и вслед за ними — встреча Отто Юльевича Шмидта в Негорелом.

Борис Цейтлин пришел в кинохронику из Красной армии.

В кинохронику из Красной армии пришли многие. Из армии пришел Кармазинский, выросший в передового ре-

Чувашская колхозница на празднике «Ака-туй». Кадр из звукового киножурнала, опер. Беляков

Председатель ЦК МОПР т. Стасова встречает на Московском вокзале Анри Барбюса. Кадр из Союзкиножурнала, опер. Пятов

жиссера-хроникера, создавший одну из лучших, наряду с «Челюскиным», экспедиционных хроникальных картин — «К белому пятну Арктики», смонтировавший более 250 номеров «Союзкиножурнала», определивших его лицо и направление.

Боевая школа, боевые традиции не прошли даром. Они перенесены в кинохронику. Особенно ярко видно это на работе Якова Блиоха.

Все годы гражданской войны Блиох на фронте. 1921 год. Комиссар бригады Маслакова (4-я кавдивизия). За геройское участие в крымских операциях — орден Красного знамени.

1926 год. Переход на творческую работу в кино. Фильма «Шанхайский документ».

1929—1930 годы. Фильма «За фронтом фронт». Нет сценариев. Нужно ждать. Огромная, но пустая и холодная Потылиха. Пятилетка настойчиво стучится в двери кинофабрик. Они открываются туго, со скрипом. В хронике пятилетке двери радостно открываются настежь. Разве можно ждать. Переход в хронику. Первая выездная киноредакция — Кузнецкстрой. Затем Горьковский автозавод, «Динамо». Боевая, оперативная работа. Помощь стройкам средствами кинохроники.

Сейчас — начальник кинопоезда. Транспортный и колхозный рейсы. Политотдельский этап работы поезда. Знамя от четырех политотделов за участие в уборочной.

Орден Красной звезды на груди у Аркадия Шафрана — не прямое ли это продолжение завоеваний Якова Блиоха на фронтах гражданской войны? Блиох— это старшее поколение советских кинохроникеров. Шафран — младшее. За будущее этого младшего поколения кинохроникеров Блиох дрался на фронтах гражданской войны, за право рожденного советской властью Шафрана взять в руки киноаппарат, за орден на груди молодого советского кинохроникера.

Шафран окончил операторский факультет Ленинградского кинотехникума.

Трудящаяся молодежь, окончившая кинотехникумы и институты, составляет значительную, если не основную часть творческого коллектива советской кинематографии. Режиссеры Гиков, Задворочнов, Ованесова, Подгорецкая, Слуцкий, Снежинская, операторы Самгин, Лебедев, Степанов, Николаев, Ошурков, Кармен, Карасев, Рейзман, Койфман, Казаков, Балухтин, Мотков — все они и вместе с ними многие другие являются выходцами Московского ГИКа, Одесского и Ленинградского техникумов. Это новое, совсем молодое поколение подлинно советских творческих работников, поколение, выросшее в революции, воспитанное ее славными годами, великими годами пятилеток.

В этом отношении характерен путь к ГИКу, путь к хронике режиссера «Пионерии», старой комсомолки Арши Ованесевой. В двадцатом году, вместе

со старшей сестрой, совсем малышем она уходит из семьи на Туркестанский фронт... Мерв... Полторацк... Красноярск... Фронт, фронт, фронт...

Белые разгромлены, и с фронтов Арша, уже выросшая и возмужалая, возвращается в Баку, в семью. Работа в пионерской организации, наперекор отцу. Комсомол. Бакинский драмтехникум. Переезд в Ленинград. Учеба у фэксов. Потом Москва. Годы ГИКа. И наконец — кинохроника, создание киножурнала для пионеров и школьников — «Пионерия», упорная, увлекательная, интересная работа над пионерской хроникой. Одновременно — все дни, все годы работа в комсомоле. Работа над собой, над своим идейно-творческим ростом.

Именно в кинохронике молодые творческие работники, вышедшие из советских киновузов, заняли крепкие позиции, именно здесь по-настоящему применили свои силы, именно здесь они непрерывно творчески растут.

Быстро, крепко, по-настоящему растут в кинохронике люди.

Недавняя монтажница Ирина Сеткина — теперь режиссер журнала «Социалистическая деревня».

Бывший секретарь комсомольской ячейки села Павловского, начавший свою работу в кино с роли так называемого организатора в группе «Киноглаз» — режиссер Копалин — сейчас один из ведущих творческих работников советской кинохроники.

Растут люди кинохроники, вместе с ними растет и вся хроника — боевой, оперативный отряд советской кинематографии, не раз в течение прошедших славных лет героической работой доказавший безграничную преданность своей партии, своей стране, своему классу.

ИНОСТРАННЫЕ ЖУРНАЛЫ О СОВЕТСКОМ КИНО

Слева направо: голландский журнал „Ф. И. М. Журнал", на обложке фото из фильмы „Потомок Чингис-хана"; киносборник „Хет-ланен Фенстер" (Голландия), на фото: разворот, посвященный фильме „Старое и новое"; выше рецензия из испанской газеты на первую советскую фильму, демонстрировавшуюся в Испании, „Бабы рязанские"; рядом обложка книги голландского кинокритика Менно Тер Браак „Синема Милитант", в которой специальная глава посвящена советскому кино; ниже книга английской журналистки Брайер „Кинопроблемы советского кино" (изд. в Швейцарии); рядом обложка журнала „Клоз-ап" (изд. в Швейцарии); фото из фильмы „Старое и новое"; шведский журнал (1-й справа): статья о советском кино, фото из фильмы „Обломок империи"

михаил кауфман

Лев СИРОТА

В 1917 году студента юридического факультета Московского университета Михаила Кауфмана мобилизуют в ряды Красной гвардии.

Специализируясь по автоделу, Кауфман работает мотоциклистом, шофером, заведующим гаражем.

В 1920 году он проходит курс Аэрофотограмметрической школы и снова возвращается к автоработе вплоть до демобилизации.

В 1922 году после демобилизации Кауфман поступает во Всероссийский фотокиноотдел НКПроса организатором съемок кинохроники и вместе с Дзигой Вертовым организует группу «Киноглаз».

В этой группе вместе с Вертовым Кауфман снял около 20 номеров «Киноправды», «Киноглаз», «Шестую часть мира», «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом».

Самостоятельно, как автор-оператор, Кауфман снял: «Даешь воздух», «Футбол», «Приезд Домбаля», «Всесоюзная сельхозвыставка», «Радио-правда» — кинообзор, «Порт Новороссийск», «Москва», «Ясли», «Весна», «Небывалый поход».

Уже в системе Союзкинохроники Кауфман сделал фильмы: «Эти не сдадут», «Большая победа», «Авиамарш» и десятки отдельных съемок — «сюжетов» в очередные киножурналы.

Таковы основные факты биографии Михаила Кауфмана. Творческая биография Кауфмана—это одна из глав истории советской кинохроники, истории ее роста и расцвета.

Кауфман входит в историю советской кинематографии как талантливейший, страстный и неугомонный документатор нашей эпохи, жизни и стройки нашей страны, ее борьбы и побед, ее радости и счастья.

Кауфман взял в руки киноаппарат, убежденный в том, что фиксация подлинной жизни во всех ее проявлениях является важной и даже основной задачей кино. И все годы своей работы в кинематографии он посвятил осуществлению этой задачи.

Тысячи метров заснятой Кауфманом пленки — это сотни ярчайших эпизодов нашей социалистической действительности, схваченных и запечатленных с огромным мастерством большого и зоркого художника.

Творческая судьба Михаила Кауфмана исторически тесно сплетена с судьбой кинодокументализма. Но формалистские пороки документалистов Кауфману всегда были свойственны меньше, чем другим представителям этого течения в нашей кинематографии. Кауфман всегда стоял ближе всех документалистов к творческим будням нашей страны. Его творчество всегда пронизывала тенденция здорового, осмысленного отношения к фактам нашей действительности.

Творческий метод Кауфмана сформулирован в его так называемом киноанализе. Близорукие люди, любители «ярлыков», объявили было киноанализ чуть ли не проповедью формализма, другие же распространили легенду о теоретической беспомощности Кауфмана, о том, что Кауфман «вечно путает». И то и другое неверно. Доверяя этим легендам, многие работники кинохроники проходят мимо киноанализа, о котором Кауфман неоднократно докладывал и писал, и который является серьезной попыткой мастера сформулировать свои творческие установки, определить пути идейно-творческого подхода к снимаемым объектам. Никто из других работников кинохроники до сих пор даже не пытался сделать что-нибудь подобное.

Киноанализ Кауфмана родился в

Оператор М. Кауфман

борьбе с провинциальной киносъемочной «техникой» патэевской хроники, в борьбе за создание богатейшего арсенала разнообразнейших методов киноотображения окружающей нас действительности. Отражая способы, применяемые Кауфманом для отбора явлений наиболее ярких, зрительно-выразительных и идейно-значимых элементов, организуемых в хроникальный «сюжет», киноанализ построен на здоровой основе предварительного анализа-разбора и продумывания явлений и нахождения в каждой данной теме специфически кинематографических элементов. Кауфман, как никто в кинохронике, умеет ориентироваться в материале, пытливо вгляцываться в мир явлений, нас окружающих и повседневно отображаемых кинохроникой. Причем Кауфман, как никто в кинохронике, умеет смотреть объективом, думать экраном. Умеет представлять себе отбираемые элементы, наиболее «выгодные» для киновоздействия, для «донесения» определенной идеи до зрителя в том же зрительно-воздействующем виде, как это получится на экране при использовании того или иного технического приема. Технический прием у Кауфмана не трюк, а способ передачи в зрительных образах идеи, выражаемой снимаемым объектом. Кауфман мастерски применяет различные технические приемы.

Практический опыт этих умений Кауфмана и суммирует киноанализ.

Хроникеры должны учиться у Кауфмана необычайной работоспособности. Умея схватывать на лету отдельные события и явления, он в то же время чрезвычайно много работает над изучением отдельных сложных процессов, с которыми ему приходится сталкиваться на съемках. Он упорно ищет фиксации этих процессов и находит их. Например в «Большой победе» мы видим рождение «Шарикоподшипника» на самых «интимных» этапах. Объективом аппарата, как ланцетом, Кауфман вскрывает самые сложные части машин. Кауфман как бы влезает в машину и заставляет зрителя быть проницательным. Киноанализ помог Кауфману «разобраться» в производственной сложности, в «хаосе» организованного процесса завода «Шарикоподшипник», найти те элементы, которые создают зрителю четкую схему производства.

Фильма «Эти не сдадут» ярко свидетельствовала о том, как далеко за собой оставил Кауфман творческую практику «Киноглаза», которая, наряду с беспредметным любованием машинами, смакованием производственных ритмов, производственных процессов, превращала в самодовлеющее, подчиняя ему человека.

Одновременно с творческой работой много времени и энергии отдает Кауфман технике, изобретательству, поискам новых технических приспособлений и конструкций, облегчающих творческий процесс кинохроникера. В этой области Кауфман сделал очень много. Лучшими украшениями его небольшой комнаты, по мнению самого Кауфмана, влюбленного в созданные им конструкции, являются:

1. Универсальный рабочий столик, приспособленный для монтажа, для обычных и экспериментальных проявочных работ и могущий быть превращенным в случае надобности в мультстанок.

2. Настольный проектор, применение которого облегчает монтажный процесс на самых сложных его этапах.

3. Увеличитель с кадров.

4. Станок для проекционной печати, на котором Кауфман в случае необходимости имеет возможность производить следующую переработку уже заснятого материала:

а) менять направление движения,

б) менять ритм движения в куске,

в) комбинировать в обычном кадре элементы разных курсов,

г) производить увеличения с общего плана в крупный и наоборот.

Все эти конструкции созданы руками самого Кауфмана. За годы своей работы в кинохронике он внес бесконечно много в технику неигровой киносъемки, значительно расширив ее возможности. Он выработал ряд приемов применения искусственного света и работы в условиях дневного освещения, в различные погоды. Он усовершенствовал, если можно так сказать, зрение кинохроникеров огромным богатством технических приемов, неразрывно связав в хронике технику с творческим процессом.

Очень часто в кинохронике, чтобы показать человека, нашего советского рабочего, ударника, его снимают в бытовой обстановке: дома, в семье, в клубе, на отдыхе. В картинах «Эти не сдадут» и «Большая победа» Кауфман, сделав акцент на технологическом процессе ввиду его сложности, прошел мимо этих элементов. Но и в «Эти не сдадут» и в «Большой победе» эти новые качества мы видим просто в людях, работающих у станков, без всяких надписей «ударник Иванов». Мы видим действительных ударников, мы видим не просто рабочих, а хозяев, и ощущаем оптимизм победителей, — то, что отличает нашего советского рабочего от рабочего капиталистического предприятия. В умении снять и показать человека так, чтобы без всяких дополнительных зрительных элементов было видно социальное лицо человека, — вот в чем колоссальная сила операторского искусства Кауфмана, сила, которой, к сожалению, пока не обладает больше никто из работников хроники.

Кадры из Союзкинохроники «Авиамарш». Автор-оператор М. Кауфман. Сверху вниз: А. М. Горький и И. С. Уншлихт на авиапараде; юный моделист; зрители пионеры

На стенах комнаты Кауфмана развешаны фотографии-отпечатки любимых кадров из его работ. С этих фотографий смотрят веселые лица детей, пионеров и школьников, комсомольцев и комсомолок, спортсменов, трактористов, рабочих и колхозников, прекрасные лица людей нашей страны — героев творчества Кауфмана. Своих героев Кауфман любит крепкой любовью масте-

ра, вместе и рядом строящего новую жизнь, помогающего им своим творчеством строить эту жизнь. Во время демонстрации картины «Весна» в Киеве Кауфман получил такое письмо (приводим сокращенно):

«Дорогой товарищ Кауфман. Сегодня смотрел вашу «Весну», и мне захотелось крепко пожать ваши руки. Хочу поблагодарить вас за прекрасную работу. Жизнерадостность так сильно заряжает, что я не узнал себя после сеанса. Снова и снова вся фильма проносится перед глазами. Именно такими должны быть фильмы, чтобы завтра утром, придя на работу и став у станка, чувствовал влияние фильмы. Мне трудно сейчас что-нибудь складное сказать, но я полон большой благодарности. Спасибо, товарищ Кауфман, работайте долгие годы с большими успехами.

Токарь трамвайных мастерских им. Домбаля

Киев А. Городин»

На широком общественном просмотре «Весны» в Харькове, с участием Кауфмана, после окончания демонстрации фильмы к нему подошел растроганный и взволнованный старый кадровый рабочий завода «Серп и молот», обнял, расцеловал его и долго тряс руки, говоря: «картина омолодила меня старика».

В творчестве Кауфмана есть молодость, свежесть, бодрость, лирическая теплота, большая взволнованность и эмоциональная, поэтическая сила.

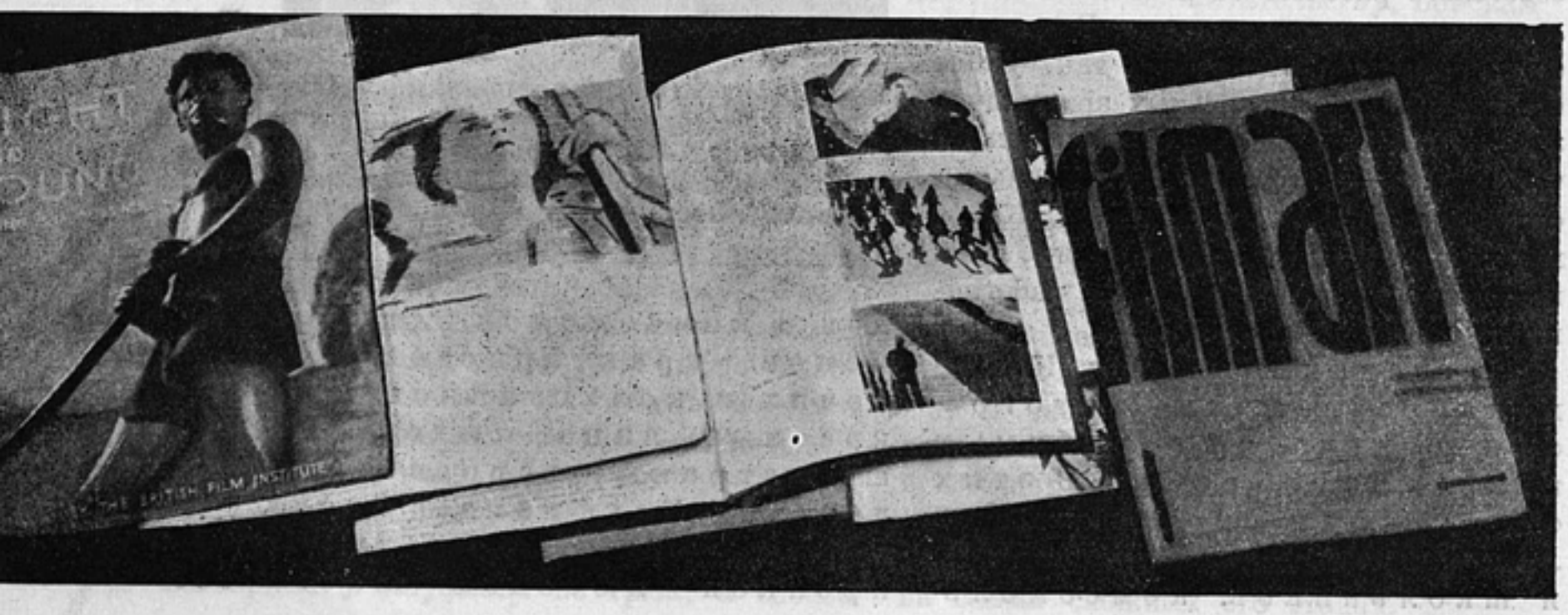
Огромные творческие потенциальные возможности Кауфмана по-настоящему еще не реализованы.

Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что за последние годы Кауфман дал всего три короткометражных фильмы: «Эти не сдадут», «Большая победа» и «Авиамарш».

Мы ждем от Кауфмана новых еще более полноценных работ.

ИНОСТРАННЫЕ ЖУРНАЛЫ О СОВЕТСКОМ КИНО

Слева направо: Англия, обложка журнала „Зрение и звук", фото из фильмы „Земля жаждет", журнал „Фильм-Арт", обложка и фото из фильмы „Дезертир"



киноправда

Дзига ВЕРТОВ

Подвал на Тверской. Там было темно и очень сыро. Земляной пол и ямы. Идете и проваливаетесь. Между ногами шныряют большие голодные крысы. Где-то наверху решетчатое окно и ноги прохожих. Под ногами вода — текут водопроводные трубы. Вы подвешиваете концы висящей кинопленки повыше, чтобы не замочить киноленты. Но от сырости расклеиваются склеенные ролики, ржавеют ножницы, линейки и зачищалки. Вы сидите, не разгибая спины, над кусками отсыревшей пленки. Скоро рассвет. Сыро. Холодно. Зуб не попадает на зуб. Режиссер и автор «Киноправды» укутывает товарища Свилову своим полушубком. Последняя ночь работы, и две очередные «Киноправды» будут готовы. Завтра кинокритики напишут, что «Киноправда» — это «глупое ничто»; что работники «Киноправды» — это «больной нарыв на кинематографическом теле»; что это— «юродивая кинематография»; что это— «выкрутасы Дзиги Вертова». Завтра критик-режиссер А. Анощенко напишет, что мы — «кинококи». Что мы — «разновидность бактерии футуризма», которая попала «в питательную и мутную среду возрождающейся кинематографии и начала бродить в ее еще неокрепшем организме»...

«Кинококи», то есть киноглазовцы, работники «Киноправды». «Бактерии кинококков», — напишет критик, — неопасны для жизни, но все же их действия... иногда дают оригинальный патологический результат», то есть очевидно «Киноправду». И тут же совет газете «Правда»: «Предупредить от болезни легче, чем лечить, и опекунам юной советской кинематографии, в том числе и «Правде», надлежит бдительно заботиться об охране ее здоровья, от проникновения «кинококков» в производство, иначе оно будет бесплодным, либо даст

дегенератов футуризма» («Кинонеделя», 19/II—24 года).

Но «Правда» думает иначе. На первой странице «Правды» помещается статья Михаила Кольцова, где он так отзывается о «Киноправде»: «Музыка на просмотре не играет, но музыка прет с полотна в размеренных жестах играющего оркестра, в ровном ритме марширующих военных колонн»; или так: «Побежала история, живая, трепетная, дергающая сразу ум, сердце, воображение... «Киноправда» сделана умело, ловко, профессионально. Миновала в наших кинохрониках прежняя безалаберная кустарщина».

Киногазета не хочет серьезно относиться к нашей работе. О выступлении Вертова она сообщает в насмешливо-«фельетонном» стиле:

«Дзига Вертов начал:

— Я говорить не умею. И поэтому говорить не буду.

Съемка из «Киноправды» № 13, посвященной гражданской войне

В дальнейшем он не говорил, верный своему обещанию, а делал что-то другое.

— Я знаю, из чего делается сапог. Вот я сам. Пощупайте, и вы узнаете, из чего делается сапог.

Долой! Долой! Долой!

Чтобы легче было формулировать, Вертов «долоил» все, что попадалось под руку».

«Правда» не насмехается. Она относится к Вертову иначе. Она выступает с серьезной критической статьей «Теория и практика тов. Вертова», которую заканчивает словами: «...эта экспериментальная работа, выросшая из процесса пролетарской революции, — большой шаг на пути к созданию действительно пролетарской кинематографии».

Выпущена 19-я «Киноправда». «Киногазета» снова насмехается: «Последним производственником выступил Дзига Вертов. Этот кинока-воин минут десять киноврал про киноправду, а потом публике пришлось приобщиться к случившемуся с Вертовым несчастью. Дело в том, что несколько ранее у него сбежал съемочный аппарат, и ни в чем неповинной аудитории пришлось просмотреть весь пробег этого аппарата, почему-то озаглавленного «Киноправда» № 19.

«Киногазета» описывает «содержание» 19-й «Киноправды»:

«На экране такое накручено, что уму непостижимо. То он бросается на голую девицу в Черном море, то прыгает по задам вогульских оленей, через метр — в московском Доме крестьянина, еще через метр — лезет без всякой причины под паровоз... Причем никакой логической нити, объясняющей это «аппаратное легкомыслие», не видно. Что должна доказать эта вакханалия — повидимому неясно и для самих авторов очередного эксперимента. Все это «конструктивно-эстетическая» бестолочь...» и т. д. и т. д.

Газета «Правда» иначе отзывается о содержании № 19» «Киноправды»: «Киноправда»,—пишет «Правда»: посвящен женщине-работнице, и в фильме перед нами в ассоциативной связи проходят типы советских женщин от крестьянки, работающей в поле, до монтажницы, подбирающей негативы для данного номера «Киноправды». Тов. Вертов дает много интереснейших моментов. Сделан дальнейший шаг в смысле простоты, серьезности и понятности».

Об этом же номере «Киноправды» пишут «Известия»: «№ 19 очень удачен, он наглядно говорит о том, что искусный показ быта может быть полон и драматизма, и юмора, и захватывающего воодушевленного интереса. В этом искусстве есть и своя драматургия, и живопись, и немая киномузыка. Главное же, такая «Киноправда» насущно нужна нам по всему Союзу, во всех медвежьих и просвещенных уголках».

«Киногазета» продолжает насмехаться: «Когда Дзига Вертов вынужден будет смонтировать олений зад с испанской колбасой (на предмет идеи: испанская колбаса делается из мяса, а чорт его знает из какого, хорошо если из оленьего), тогда наступит неизбежный конец».

В то время, как «Киногазета» так «глубокомысленно» рассуждает, в «Правду» поступают письма от рабочих, где они рассказывают о том впечатлении, которое на них произвела «Киноправда»:

«Месяц тому назад, — пишет чернорабочий Бюробин,— мне пришлось быть

Съемка из «Киноправды» № 13, посвященной гражданской войне

Кадр из фильмы «Одиннадцатый»

в одном кинотеатре, где шла «Киноправда», которая произвела на зрителей громадное впечатление. В ней мы увидели всем нам дорогого Ильича, Крупскую, рабочего, работницу и крестьянку, одним словом я встретился в этой картине со своей рабочей родной семьей, отцом которой был наш великий учитель и вождь В. И. Ленин. Невольно потянуло посмотреть еще раз «Киноправду», захотелось еще раз встретиться с дорогой семьей, но, к большому сожалению, сколько я ни обошел кинотеатров, но только на афишах и встретил, что эти разные женщины с миллиардами, воздушные пираты с Гарри Пилем и т. д. Ведь от этих картин, в которых кроме бандитизма ничего не увидишь, у зрителя кроме ветра в голове ничего не остается. Но почему нигде не идет «Киноправда»? Почему ее не распространить во многих сотнях экземпляров, не показать в рабочих клубах, в общедоступных рабочих садах и кинотеатрах по всей республике? Ведь «Киноправда», кроме смычки рабочего с крестьянином, дает нам самую занимательную газету и помогает в политграмоте» («Правда», статья — «Киноправда», где ты?»).

«Ленинский кинокалендарь» и две «Ленинские киноправды» были первыми попытками собрать и сорганизовать документальный ленинский материал.

«Ленинский кинокалендарь» — это хронологическая сводка кинодокументов о живом Ленине.

«Ленинская киноправда» (№ 21) это уже фильма в 1 000 метров, где документальный материал о жизни, болезни и смерти Ленина сорганизован в три части, которые в свою очередь разбиты на следующие звенья:

I часть. 1) Ранение Ленина, 2) Ленин о диктатуре пролетариата, 3) Ленин и Красная армия, 4) Ленин о пролетариате и крестьянстве, 5) Ленин и Коминтерн, 6) Массы — Ленину, 7) Заводы — Ленину, 8) Сельское хозяйство — Ленину, 9) Войска — Ленину, 10) Дети — Ленину, 11) Восток — Ленину, 12) Ленин и электрификация, 13) Переход от военного коммунизма к новой экономической политике.

II часть. 1) Болезнь Ленина и дети, 2) Бюллетень болезни, 3) Смерть, 4) В Доме союзов, 5) Осиротелый ЦК, 6) Ленин и массы, 7) Семья у гроба, 8) Рабочие у гроба, 9) Крестьяне у гроба, 10) Трудящиеся Востока у гроба, 11) Красноармейцы, матросы, юные ленинцы, 12) «Заветы и дело твое завершим!»

III часть. 1) Ленина нет, но сила его с нами, 2) 100 000 — в РКП, 3) Рабочие-ленинцы, 4) Работницы-ленинки, 5) Ленинская партия, 6) Юные ленинцы, 7) Мавзолей, 8) Юные ленинцы — дети рабочих — в деревне борются за дело Ильича, 9) Крестьянин на рабочем митинге призывает рабочих выполнить заветы Ильича по отношению к деревне, 10) Какая ближайшая и самая главная наша задача, 11) По рельсам ленинизма.

Во второй «Ленинской киноправде»

Рабочий момент с'емки фильмы «Человек с киноаппаратом». Реж. Дз. Вертов, опер. М. Кауфман, производство ВУФКУ 1928

(«В сердце крестьянина Ленин жив») проходят темы: «Ленин, рабочие и работницы», «Ленин и крестьяне», «Воспоминание о Ленине», «Ярославский о Ленине», «Ленин и колониальные народы» и др. Об этой «Киноправде» «Правда» пишет, что «картина сделана в форме показа тех образов, которые живут в сердцах рабочего и крестьянина в связи с памятью о Ленине. Применен интересный прием оживления митинговой речи путем введения целого ряда эпизодов, в том числе сценок из жизни колониальных и полуколониальных крестьян. Сделан дальнейший шаг в сторону большой простоты и понятности, что мы должны приветствовать, так как картина несомненно рассчитана на массового зрителя».

В «Трех песнях о Ленине» использован опыт не только этих ленинских, но и вообще всех 23 «Киноправд».

Использован также опыт фильм «Киноглаз» и «Человек с киноаппаратом». В этом нет ничего страшного. Не правы те товарищи, которые говорят: «Мы за «Киноправду», но мы против «Киноглаза». «Три песни о Ленине», — говорят они, — означают отказ Вертова от позиций «Киноглаза», его возвращение к «Киноправде». Так ли это?

Давайте разберемся.

Если заглянуть в историю, в старые записи и дневники, мы увидим, что в 1918 году (мой рапидный прыжок с верхушки грота, затем рапидная чехарда и т. д.) киноглаз понимался, как «рапидный глаз». Максимально быстрое вращение ручки аппарата дало возможность увидеть на экране мои мысли во время прыжка, нерешительность в выражении моего лица, затем желание скрыть эту нерешительность, надеть на себя маску твердости, затем действительное решение, во что бы то ни стало, прыгнуть, затем страх в лице во время полета, желание тут же скрыть этот страх, радость победы и желание скрыть эту радость и т. д. Словом «рапидный глаз», лишивший человека возможности скрыть свои мысли и чувства, снявши с него маску игры, и был нами признан «киноглазом». Таким образом уже в момент зарождения «киноглаза» речь шла не о трюках, не о «киноглазе» ради «киноглаза». Рапидная съемка (рапидный глаз) понималась, как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым, игру — неигрой, неправду — правдой, киноправдой (то есть правдой, добытой кинематографическими средствами, средствами киноглаза, в данном случае — средствами рапидного глаза).

Первое представление о киноглазе, как о рапидном глазе, в дальнейшем расширяется. Появляются такие определения киноглаза, как: «киноглаз — это киноанализ», «киноглаз — это теория интервалов», «киноглаз — это теория относительности на экране» и т. д. Отменяются обычные 16 кадров в секунду.

Обычными приемами съемки объявляются на ряду с рапидной мультипликационная съемка, кадро-съемка, микро-съемка, макро-съемка, обратная съемка, съемка движущимся аппаратом и т. д. Киноглаз (1922) определяется как «то, чего не видит глаз», как микроскоп и телескоп времени (от мультипликационного распускания цветка до ультрарапидного полета пули), как негатив времени (обратная съемка), как возможность видеть без границ и расстояний, как управление съемочными киноаппаратами на расстоянии, как телеглаз, как рентгеноглаз, как «жизнь врасплох» и т. д.

Столь разные определения не исключали, а взаимно дополняли друг друга, так как под киноглазом подразумевались все киносредства, все киновозможности, все киноизобретения, приемы, способы, которыми можно было бы вскрыть и показать правду.

Не «киноглаз» ради «киноглаза», а правда средствами «киноглаза», то есть «Киноправда». Не «съемка врасплох» ради «съемки врасплох», а ради того, чтобы показать людей без маски, без грима, схватить их глазом аппарата в момент неигры. Прочесть их обнаженные киноглазом мысли.

«Ведь этот недоуменный взгляд толстого лавочника, перед которым стоит маленький, юркий, но такой настойчивый мальчик, повязанный платочком вокруг шеи, с записной книжкой в руках, разве этот «врасплох» добытый эпизод не кричит о будущем торжестве коммунизма громче и убедительнее, чем казенные и обязательные апофеозы в финалах агитационных фильм?.

Вместе с тем, какое тонкое чутье материала и средств. «Жизнь врасплох» в двух-трех эпизодах пускает ленту «задним ходом», и знаете что? — это как-то сбивает наше обычное представление о движении... и как-то подготавливает среднего зрителя к пониманию теории относительности» («Против театра дураков за кино», «Жизнь искусств», № 45, 1924 г. Блюм).

Только «Киногазета» называет наши приемы съемки «трюками»: «крича о быте, Вертов подменил его хроникой происшествий и фокусами». Газета «Труд» например говорит не о «трюках», а об «остроумном использовании Вертовым технических возможностей кино».

Кадр из фильмы «Человек с киноаппаратом»

«Кинонеделя» пишет, что «Киноглаз» — одна из лучших картин советской хроники... продолжение номеров «Киноправды».

«Жизнь искусств» говорит о «научном значении исследования движения». «Рабочий зритель» пишет, что киноглаз «подмечает, как живут пионеры, как играют они, чем занимаются, как учатся, и работают. Подмечает и снимает». Указав, что киноглаз постепенно проникает в гущу быта, «во все уголки нашей жизни и рабсты», журнал выделяет основное, главное в этой работе:

Ударница Днепростроя тов. Белик. Из последней работы Дз. Вертова «Три песни о Ленине»

Узбекская пионерка из фильмы «Три песни о Ленине»

«Главное — все это правда».

Не «трюки», а правда, — вот что главное в киноглазовской работе. Мы должны поэтому под киноправдой понимать не только 23 номера журнала «Киноправда», но и «Шагай, совет», фильму «Киноглаз», «Шестую часть мира», «Человек с киноаппаратом» и так далее, и конечно нашу последнюю большую киноправду «Три песни о Ленине».

«Киноглаз» не понимался, как «жизнь врасплох» ради «жизни врасплох».

«Киноглаз», — пишет пионерский журнал «Барабан», — показывает настоящую жизнь, показывает то, что действительно существует в окружающем нас мире».

Газета «Правда» указывает, что «все рабочие, комсомольцы и пионеры, выступавшие в прениях, называли «Киноглаз» крупнейшим достижением советской кинематографии». И отнюдь не за трюки, а, как писали «Известия», за «...подлинное наше современное содержание, глубоко волнующее, идеологически осмысленное — нужное нашему зрителю. Об этом между прочим красноречиво говорили выступавшие после просмотра пионеры, крестьяне, рабочие. Именно они показали тесную близость «Киноглаза» к их запросам и учили всю аудиторию киноработников, как надо относиться к советской кинематографии и, в частности, как надо ее критиковать» («Известия» № 36, 1924 года).

Журнал «Пролеткино» находит, что в «Киноправдах» надо всем довлел лишь монтаж, а в «Киноглазе» — «голая всеобъемлющая кинотехника, технические куншткюки: обратная съемка, замедленная и убыстренная съемка, диафрагмы и наплывы всех сортов».

Гораздо глубже к этому вопросу, как мы видели выше, подошла «Жизнь искусств» и другие журналы. Положительную и серьезную позицию в этом вопросе заняли центральные газеты: «Убеждаешься прежде всего в том, — пишут «Известия» о киноглазе, — что демонстрация быта может сочетать глубокое общественное содержание, показываемое реальным кинорепортажем, с интересной искусной художественной техникой кино.

Удачно применено между прочим обратное движение ленты, показывающее наглядно мысль пионера о «процессе труда», мысль, возвращающую значение заработка в единицах хлеба через выпечку хлеба к первоисточнику — колосу ржи и к сельскому хозяйству. Интересно и применение замедленного движения ленты, дающее возможность увидеть и ощущать процессы движения через очки «киноглаза», умудряющее обычное физиологическое зрение необыкновенной точностью и наблюдательностью» («Известия» № 236, 1924 года).

Если говорить о «Киноправде» в узком смысле этого слова, то есть о 23 выпусках под этим названием, то кроме «Ленинских киноправд» и «Киноправды» № 19, о которых уже говорилось выше,

печать обратила особое внимание на следующие работы: на 10 «Киноправду», о которой говорилось, что она ценна не обилием материала, а тем, что она с первого кадра до последнего выдержана в размере, темпе, что «люди, машины и материальная среда — все введено в рамки кинематографической закономерности без всяких налетов киноэстетики» («Кинофот», А. Ган).

О содержании «Киноправды» № 13 («Вчера», «Сегодня», «Завтра») Михаил Кольцов писал в «Правде»

«...смотришь — и словно переоцениваешь, переживаешь заново, чутко и настороженно, глазами не участника и современника, глазами чужого, иностранца, потомка...

...В зале тихо, аппарат стрекочет, как бешено пущенный маятник исторических часов. Молчим.

И опять радость. Дети не мертвые, живые. Переполненный поверх головы грузовик, смеются, радуются, машут платками празднику революции.

Еще музыка, знамена. Москва с головокружительной высоты аэроплана. Японский коммунист в нахлобученной красноармейской фуражке. Германский граф-посол жмет руку большевикам. Чичерин в военном шефском мундире, смахивающий на солидного полковника. И еще, и еще большое, мало грозное, забавное единственной в мире революции.

Конец. Свет в зале — и опять будни. Сов - и партработники, щурясь, разбегаются на очередные заседания.

Уходя, крепко пожмем руку нашим работникам кино» («Правда», статья М. Кольцова «У экрана», № 269 1922 года).

Из статьи в журнале «Кино», посвященной 1-й годовщине «Киноправды» («Кино» № 3—7), мы узнаем, что 14 «Киноправда» была хроникой на тему «Два мира» — у нас и у них. В этой хронике все надписи были приведены в движение. В этой же статье указания на «Киноправду» № 15, сделанную из свежего текущего материала и интересную в опытно-лабораторном отношении. Отдельное внимание уделено надписям, которые «разбиты на две категории: надписи-лозунги и надписи, называющие сюжет. Последние лишаются права занимать место в картине между кадрами и впечатываются в сюжет. Надписи-лозунги рассматриваются как сюжет, даны в движении и по замыслу должны находиться в соответствии с темпами смежных кусков. Здесь мы также видим впервые применение светонадписей». Об этом номере «Киноправды» вспоминает через 10 лет после ее выпуска тов. Н. Иезуитов в статье «О стилях советского кино».

«В «Киноправде» № 15, посвященной обороне страны, появляется многое из того идейного комплекса, что характеризует новую стилистическую эпоху. Вертов становится Вертовым, которого мы знаем по его «Шестой части мира», «Шагай, совет», «Одиннадцатому».

Современность социалистических идей врывается на экран калейдоскопом невиданных в человеческой истории событий, кино рассказывает о них новой логикой монтажа. 18 номер «Киноправды» (1923 год) представляется во всех отношениях зрелым произведением нового искусства, хотя со времени появления первого номера «Киноправды» не успело пройти и двух лет. Нельзя не отметить эпизода октябрин, помещенного здесь, эпизода, кладущего начало всем известным советским бытовым фильмам». («Советское кино» № 5-6 1933 г.).

«Киноправда»,—пишет «Правда»,—это первая страница новой нашей азбуки киноязыка».

«16 опытов, 16 примеров, 16 образцов новых форм советской кинематографии показала нам «Киноправда» за год своего существования», пишет А. Ган в своей брошюре, посвященной 1 годовщине «Киноправды».

«Киноправда», пишет журнал «Горн», за год своего существования выпустила 16 номеров. Этому важному начинанию надо предоставить все возможности для дальнейшего развития. Необходимо, чтобы это крупное достижение русской революционной кинематографии проникло во все уголки нашей республики, вытесняя все запалные фильмы, которые зачастую прямо противоположны нашим задачам».

В заключение я хотел бы опубликовать одно интересное заявление. Оно относится к 1923 году и написано монтажницей Госкино тов. Свиловой.

Цитирую его:

«...В 1922 году я увидела на экране Госкино «Киноправду». Задумалась.

Здесь что-то не то. Пожалуй, лучше драмы.

Смотрела ее с громадным интересом, несколько раз одну и ту же. И она не надоедала, не то, что драма, которая сначала нравится, а потом не хочется еще смотреть. А «Киноправду» чем больше смотришь, тем она интереснее и понятнее. В чем дело? Обратилась к редактору «Киноправды» Вертову с просьбой привлечь меня к работе. Я поняла, что разница с прежним монтажем велика. Нет сравнения. Подход к монтажу хроники совсем другой, чем в драме.

Первые смонтированные кино-хроники, которые я смотрела без скуки, были номера «Киноправды». Их вышло 17 номеров, и каждая следующая была непохожа на предыдущую и каждая — шаг вперед. Вдруг все проснулись и говорят о ней до сих пор...

...Теперь затеяли травлю против правильной работы киноков, а сами в своих постановках копируют у киноков технические приемы и подход к монтажу... Теперь ни одной постановки не будет, на которой бы не сказалось годичное существование «Киноправды» и киноков.

Ознакомившись частично с работой и с программой киноков, поняв ее, разобравшись в ней, прошу Совет троих принять меня в число киноков, работе которых я верю.

Я понимаю, что делать увлекательные вещи без артистов, одной только хроникой, при настоящих условиях почти невозможно. Все же я с вами, и буду бороться против травли, пойду с вами

Ассистент О. Свилова

рука об руку, может к далекой, но верной победе.

Свилова, монтажница Госкино.

19 октября 1923 г.»

Товарищ Свилова выполнила свое обещание. Она из года в год, не щадя сил и здоровья, работала дни и ночи вместе с нами. Она не уставала драться за киноправду, не только за журнал «Киноправду», но и за такие большие киноправды, как «Киноглаз», «Шагай, совет», «Шестая часть мира» и т. д. И наконец в работе над нашей последней киноправдой, над «Тремя песнями о Ленине», она превзошла самое себя и, изучив 600 тысяч метров неизвестного киноматериала, рапортовала к 10-летию со дня смерти Ленина десятью найденными ею оригиналами-негативами живого Ленина. Сейчас, в дни победы большой киноправды, в дни победы «Трех песен о Ленине», я горячо жму руки своим товарищам по «Киноправде» за многолетнюю борьбу.

о мастерстве

Н. ЕФИМОВ

В Венеции наша кинематография — кинематография победителей—была представлена именами, которые оказались почти неизвестны знатокам, ценителям, критикам, наконец друзьям советского искусства. «Гроза» безвестного Петрова, «Петербургская ночь» безвестного Рошаля прозвучали как неожиданная сенсация. Вместо Эйзенштейна, Пудовкина, Юткевича, Довженко пришли мастера нового призыва и своими победами доказали неограниченные возможности советского кино. Для буржуазного искусства это неразрешимая задача. Буржуазное искусство, в частности кинематография, бессильно растить новые таланты, хотя в той же буржуазной кинематографии ежемесячно загораются и гаснут десятки новых звезд.

Совершенно неправы те, кто приписывает последние успехи Владимира Петрова, Рошаля, Ивановского, Барнета исключительно преимуществам звукового кино. Звук, как новое качество в киноискусстве, конечно по-разному осваивается отдельными художниками и для некоторых остается второстепенным явлением. Однако можно мыслить «Грозу» и как немую картину, не теряющую своей высокой реалистичности. Истинные причины успеха «Грозы» и ее мастера лежат не здесь.

Они заключаются в том новом и славном этапе советского кино, который тесно связан с тенденциями реализма, в первую очередь реализма социалистического.

Формализм в нашей кинематографии господствовал со времени нэпа. В дальнейшем мы переживали еще значительный период агитки. В подобных условиях не могло выйти на первый план творчество Владимира Петрова, в котором центральное место обычно занимал образ человека, как единство личного и социального. Человек, конкретная живая личность, был органически чужд формализму, на его место выдвигался или обезличенный коллектив, наделенный чуть ли не стадным инстинктом, или же некое условное представление о человеке, где социальное начисто ликвидировало личное.

Все это было совершенно не характерно для творчества Петрова, герои которого обязательно показывались в домашней обстановке и никогда, оставаясь революционерами, буржуа, купцами, защитниками собственности или прав человека, не переставали быть отцами, братьями, супругами, детьми. Мы не станем замалчивать тот факт, что иногда в этом диалектическом единстве противоположностей не социальное, но личное забивало социальные элементы, а в некоторых случаях, как например в «Беглеце», конфликт разрешался в очень мелкобуржуазном плане, личное приносилось в жертву, а социальное ощущалось, как жестокая необходимость.

Во всяком случае, несмотря на известные ошибки, Петров давно достиг большого мастерства в изображении человеческой психологии на экране. Звуковое кино только усилило это мастерство. Незаслуженная неизвестность Петрова объяснялась обстановкой, в которой он работал, драматургической и идейной бедностью сценариев, печальным влиянием формализма и агиток, проникнувших в отдельные картины мастера: «Беглец» и «Плотина». Вот почему торжество реализма, совпавшее во времени с расцветом звукового кино, сразу выдвинуло Петрова в ряды тех, которые по мастерству могут называться «лучшие из людей».

И не только образ человека, но и глубокое, ясное понятие ч е л о в е ч н о с т и занимает центральное место в творчестве Петрова. И в этом его подлинная современность, неразрывная связь с социалистической революцией. Мы

Режиссер В. Петров

боремся в первую очередь с идеями, но не с людьми. Мы сохраняем и перевоспитываем безнадежных якобы преступников с помощью всепобеждающего труда, тогда как капитализм употребляет топор, электрический стул, кастрацию и каторгу, демонстрируя этим свое бессилие. Высокие идеи н а ш е й, советской гуманности идут через весь мир. Мы спасаем пассажиров горящего парохода, не справляясь об их социальном происхождении. Действительно, прав один из героев Юрия Олеши: «Пролетариат великодушен». В этом плане творчество Владимира Петрова является подлинно-советским творчеством. Нам хотелось бы подчеркнуть незначительную, но любопытную деталь: в картинах Петрова не убивают. Даже там, где разворачиваются жестокие битвы классов (в «Фрице Бауере»). Другой характерный штрих: в образе Варвары («Гроза») мастер допустил мягкие человечные тона, хотя сама социальная трактовка образа несомненно отрицательная.

Насколько подобная установка чужда формализму? Если на экране действует недифференцированная масса, можно ли думать о личностях? Или еще: если персонаж рассматривается лишь как явление социальное и это социальное нам враждебно, должно ли его сохранять? Нет, его нужно уничтожить.

Заслуга Владимира Петрова в том, что он пронес эту идею советской гуманности через большинство своих постановок. Но здесь же в этом «гнилом либерализме», как говорилось во времена агитки, намечается известная опасность.

Кто основные герои картин Владимира Петрова? Беспризорные. Пионеры. Школьники. Дети германского революционного пролетариата.

Члены КПГ. Рабочие. Безработные. Жены и дети зарубежного пролетариата.

Наконец Катерина в «Грозе». Тема и с т о р и ч е с к а я.

Что характеризует героев творчества Петрова? То, что все они в лучшем случае о б о р о н я ю т с я. Это несчастные, затравленные беглецы, за которыми охотится вчетверо сильнейший враг, и единственным выходом для которых остается вечное бегство. В картинах «Беглец» и «Фриц Бауер» все действие построено на погоне за работниками героической германской компартии, которая даже в подполье не потеряла своей наступательной тенденции. В «Плотине» крестьяне воздвигают плотину по оборонным соображениям. В «Адресе Ленина» маленькая Фатима проявляет максимальную пассивность во всех случаях жизни. Наконец в «Грозе» Катерина выражает свой протест самоубийством (в последнем примере нам важен факт для сопоставления с прочими примерами).

Нам кажется, что такая трактовка образа положительного героя непростительна. И особенно в изображении коммунистов. Здесь линия гуманности превращается в линию мягкотелости, пассивности, бессилия, тогда как ведущим героем должен быть революционер сильной воли.

Этот вопрос звучит для Петрова особенно резко, поскольку образ человеческой личности занимает в его творчестве центральное место. Если мастер работает на историческом материале (помимо «Грозы» и «Петра» нам хотелось бы упомянуть неосуществленную постановку «Обезьяна и колокол» Ю. Тынянова), возможность его возвращения к современной тематике не исключена. Несомненно, что Петров даст не один примечательный образ н о в о г о человека страны социализма. И в этом случае активность, уверенность, сила, характеризующая людей, которые не путем обороны, а путем насильственного ниспровержения суще-

ствующего порядка переделывают мир,— вот что должно определить этот образ. Петров создал в прошлом ложные образы западных коммунистов. В будущем он покажет иное.

Бросается в глаза в картинах Петрова не только обреченная пассивность главных персонажей, но и мрачная обреченность атмосферы. Сотрудничество с Гардановым, виртуозом в области ночных съемок, еще ничего не объясняет. Гарданов умеет давать великолепные кадры, полные света и жизнерадостности. Однако темнота в картинах Петрова преобладает. Эта темнота, постоянная ночь, безысходно обволакивающая горизонты, господствует во «Фрице Бауере», в «Беглеце», в «Грозе», создавая впечатление крайнего пессимизма. Герои чувствуют себя уверенней в атмосфере ночи (вспомним: и в «Беглеце» и в «Грозе» ночь содействует наиболее активным их поступкам). И когда в последней части «Фриц Бауер», в которой мрачный колорит создает иллюзию безвыходного положения германского пролетариата, даются светлые кадры демонстрации их, жесткая, почти хроникальная бездушность действует скорей удручающе, чем ободряюще.

Вот например «Фриц Бауер». Жуткая, ночная улица, полуосвещенный двор, по которому медленно бредет слепая девочка, выражая больше тоску и унынье.

Или «Беглец». Страшная темная стена Моабита, как бы совсем лишенная входа и выхода, мимо которой в паническом страхе долго бежит человек, пугаясь собственной тени.

Наконец «Гроза». Мрачный пейзаж ночной Волги с фантастическими очертаниями далеких туч. Женщина в белом платке, как привидение, возникает из темноты. От страха и волнения поблескивают ее глаза.

Все это превосходные, полные живописности кадры. Но собранные воедино, они, как уже было сказано, создают атмосферу безысходного пессимизма, которая с известными оговорками уместна только в «Грозе». Советское искусство, советское кино давно пропитано настроениями оптимизма, — сплошной поток жизнерадостных, здоровых, бодрящих произведений, появление которых обусловлено успехами двух пятилеток, идет вразрез с продукцией Владимира Петрова. «Веселые ребята» Александрова бьют своим оптимизмом пессимизм буржуазных картин типа «Смерть на отдыхе». Даже гнетущая ночь деспотизма и произвола в «Петербургской ночи» Рошаля разбивается оптимизмом песни каторжан.

Нам кажется, что этот мрачный колорит, характеризующий операторский стиль Гарданова и Петрова, является чем-то наносным и постепенно сходящим на-нет. Этот колорит возник в качестве некритического отношения к буржуазной культуре, когда, пытаясь создать атмосферу послевоенной Германии, мастер воспользовался образцами экспрессионизма. Немецкий экспрессионизм был обусловлен экономическим и политическим положением в Германии 1918—1924 годов. Перенесенный механически в произведения советского художника он создавал совершенно л и ч н о настроения. Характерно, что во всех работах Петрова экспрессионистская композиция кадра сочетается с настоящей реалистической игрой актеров, а эта последняя в творчестве мастера являются доминантой.

Пережитки экспрессионизма наблюдаются у Петрова и в настоящее время,

Арт. Алла Тарасова (Катерина) в фильме «Гроза.» Реж. В. Петров, опер. В. Гарданов

Нар. арт. Тарханов (Дикий) в фильме «Гроза». Реж. В. Петров, опер. В. Гарданов

именно в «Грозе». «Гроза» разностильна: подлинно реалистические краски, отличающие образ личности Катерины, сливаются в ней с плотским «голландским» рисунком Кудряша и Варвары и особенно с экспрессионистски поданным «темным царством». Неподвижная, застывшая маска Кабанихи, жуткие звериные хари на свадьбе, гуляющие истуканы на площади, — весь этот лишенный движения статичный мир чрезвычайно близок творчеству немецких экспрессионистов. В «Грозе» мы видим диалектическое столкновение стилей, из которых реализм явно проявляет наибольшие признаки жизненности.

Вот почему мы полагаем, что вместе с пережитками экспрессионизма из творчества Владимира Петрова выветрится и ложный пессимизм. Его уничтожит социалистический реализм. Заложенные в работе с актером реалистические тенденции утвердят живые образы людей на месте людей-големов. Мы видели достаточное количество работ Петрова, где он достиг высоких результатов как в области обработки совершенно сырого человеческого материала (дети в детских фильмах, немецкий типаж во «Фрице Бауере», использованный значительно хуже в постановке Червякова «Города и годы»), так и в области сотрудничества с квалифицированными профессионалами: Тарасовой, Мичуриным и др.

Мы видим мастера в процессе его становления. Для нас не представляет никакого сомнения, что в изображении человеческой психологии на экране он достигнет многого. Новый этап в советском искусстве дает неограниченные возможности. Однако именно в данном случае решающую роль сыграет теоретическая подготовка.

Если ограниченность мировоззрения не позволила Островскому показать те социальные сдвиги, которые происходили за пределами его «темного царства», то это должен был сделать Петров, советский мастер и кинематографист. Киноаппарат мог бы легко покинуть замкнутый мирок Катерины и шагнуть через Волгу, туда, где так призывно звучали ночные голоса. Там шла настоящая жизнь. Теория марксизма-ленинизма расширяет кругозор, дает ключ к пониманию социальных процессов, вырывает из комнатного окружения. Нам не хочется заниматься дидактикой. Нам хотелось бы указать вот на что: —

«Адрес Ленина». Действие разворачивается преимущественно во дворе городского дома.

«Фриц Бауер». Тот же страшный колодец городского двора. Мир, существующий снаружи, полон опасностей или же проникнут бездушной, холодной атмосферой самоотречения.

«Плотина». Оторванная от всего мира, обреченная на гибель деревня.

«Беглец». Он затерян где-то в коридорах жутких улиц, скрывается в отдаленном кафе, в телефонной кабинке. Окружающий мир грозит ему чрез радиорупора. И в финале тюремные стены.

«Гроза». Женщина в четырех стенах. Птичка в деревянной клетке, показанная мастером в некотором отдалении от этой женщины.

Что это? Следы театра в кинематографе? Нет, это именно чрезмерная замкнутость, ограниченность кругозора, опасная камерность, с которой необходимо бороться. Такой, отзывающийся крайним индивидуализмом показ героев в четырех стенах, в маленьком мирке, способен оторвать их от жизни. В самом деле, где же настоящая жизнь, мир полный пространства и движения? В «Беглеце» и в «Грозе» мы его только слышим, это

поют многочисленные люди за стенами Моабита, за берегом Волги, и к их пению прислушивается одинокий, обреченный на травлю человек.

Владимир Петров перешел на историческую тематику. По старой рапповской терминологии это означает «бегство от жизни». На самом деле это здоровая тенденция проникнуть в прошлое классовых обществ, осветить нашим социалистическим прожектором каждое проявление эксплоатации, каждую несправедливость, каждый протест против них. Мир должен быть нашим не только географически, но и исторически. И тем не менее хотелось бы видеть в ближайшем будущем блестящие работы Петрова на материале советской действительности. Здесь будет показан новый человек, человек наступления. Здесь будет зафиксирована его горячая речь о человечности. Мрачная атмосфера экспрессионизма исчезнет бесследно. Ее уничтожит жизнь, когда герой покинет свой замкнутый мирок, чтобы в жизнь погрузиться.

кинопромышленность в юбилейном году

И. СИДОРОВ

Текущий юбилейный год — лучший год всей советской кино-фотопромышленности, год напряженных темпов и значительных результатов в работе.

К своему пятнадцатилетнему юбилею советское киноискусство приходит с рядом произведений, составляющих новый этап его развития.

Прошлый 1933 год кино-фотопромышленность закончила далеко неудовлетворительно: среднее выполнение заданных программ равнялось 65%. Кинотехника и техфильма поднялись над этим процентом, но другие, например пленочное производство, не сумели дотянуть даже до половинной доли выполнения. Фабрики художественных картин также не могли похвалиться работой на протяжении года, и отдельные, выходящие из среднего ряда произведения мало скрашивали впечатление недостатков производственной работы. Союзные фабрики художественных фильм и Межрабпомфильм намного не довыполнили свои программы. Киномеханическая промышленность мало дала на вооружение кинопроизводства и кинопоказа.

При всем этом 1933 год был годом упадка или топтания на месте — внутри производства проделана работа, которая в значительной степени опередила дальнейшее наступательное движение кино-фотопромышленности. 1933 год останется в истории советской кинематографии периодом собирания и отбора сил как творческих, так и хозяйственно-технических, периодом новых начинаний. В этом году были подготовлены произведения, по качеству и разнообразию сюжетов сделавшие честь советскому кино в текущем сезоне, были широко развернуты работы по объемной мультипликации. Без упорной напряженной заготовки сценариев, проделанной в 1933 году, текущий год не дал бы значительного роста производства. В области техники 1933 год — начало опытных работ на предприятиях кинопромышленности по производству новейшей аппаратуры. В химии начато производство узкой ацетатной пленки, что вместе с выпуском узкопленочного проектора дает основание считать 1933 год начальным годом развития советского узкопленочного кино.

Текущий 1934 год — год новых темпов развития кино-фотопромышленности. Первый квартал еще был прорывным и бледным по результатам. Но уже во втором квартале промышленность сделала резкий скачок. Все виды продукции, начиная от художественных фильм и кончая пленкой и продукцией механических заводов, дают высокие качественные показатели. Сказанное лучше всего иллюстрируется данными по основным видам продукции:[1]

	I кв.	II кв.	% II кв. к I кв.
1. Художеств. фильмы немые (полнометражные, единиц) .	1,66	4,39	264,5
2. Художествен. звук.	189	3;30	174,6
3. Союзная хроника немая (номеров) .	25	25	100,0
4. Хроника звуковая (номеров)	20	14	70,0
5. Учебно - техническ. фильма (полнометр. единиц)	11,94	26,66	223,3
6. Учебно - техническ. фильма звуковая . .	2,68	3,48	129,9
7. Пленка нитро (тыс. метров)	6022,7	11536,8	191,6
8. Пленка узкая ацетат.	292,3	1067,9	365,3
9. Узкопленочники . .	663	907	136,8
10. Звуков. блоки . . .	40	100	250,0
11. Звукоусилит. устр.	96	364	379,2
12. Фотопечать (тыс. кв. метров)	86,2	102,3	118,7
13. Массовая печать (тыс. метров). . . .	2468,0	4817,9	195,6
14. Химикалии (в тыс. руб.)	704,1	719,5	102,2

[1] Только по ленинградским и московским фильмам.

Как видно из таблицы, только звуковая кинохроника дает некоторое отставание, но и это отставание не свидетельствует ослабления работы: по хронике рост сознательно задержан в связи с большим перевыполнением программы первого квартала.

Успех второго квартала — в лучшем качестве работы и руководства, в улучшении организации производства. По художественным фильмам обеспечение сценариями и улучшение работы технической базы, и в первую очередь убыстрение подготовки ателье для съемок, явились решающим моментом. По механике, химии и др. — причины роста в лучшем снабжении материалами, в приближении живого руководства к предприятиям.

В третьем квартале не только удержали набранные темпы, не только закрепили успех, но развили его еще дальше. По всем основным видам продукции этот квартал дал перевыполнение программы и увеличение против рекордного второго квартала.

	В % к годовому плану		
	I кв.	II кв.	III кв.
1. Худ. немые фильмы . . .	13,0	34,3	30,8
2. Худ. звук. фильмы . . .	10,3	18,0	28,0
3. Уч. техн. фильмы (немые)	10,9	31,1	37,8
Уч. техн. фильмы (звук).	22,9	29,8	34,7
3. Союз журн. (нем.)	22,1	22,1	28,8
Союз. журн. (звук). . . .	30,3	21,2	23,7
4. Узкопленочники.	8,3	11,3	19,1
5. Пленка: всего	9,7	19,4	20,8
6. Пленка к. негативная . .	13,2	13,1	18,8
а негатив.	9,7	9,8	42,6
позитив.	9,7	19,7	20,8
6. Фото-печать	19,8	23,5	26,8
7. Печать копий фильм . . .	8,4	16,3	19,2

В приведенных цифрах производственная деятельность текущего периода выглядит особенно характерно на фоне результатов прошлого года. Так, пленки в 1933 году произведено всего 30 млн. м, а за три квартала текущего года выпущено 32,4 млн. За весь год будет сделано минимум 50 млн., или на 70% больше прошлого года. Ацетатная узкая пленка, начатая в III квартале 1933 года, выпущена в размере 164 тыс. м, а за два квартала 1934 года ее сделано 1 360 тыс. м. Вследствие такого роста производства пленки увеличено и пополнение фонда художественных фильм: за 9 месяцев сдано в прокат свыше 5 тыс. копий, в то время, как за весь 1933 год число сданных копий меньше 4 000.

Производство художественных и технических фильм в текущем году значительно превосходит размеры производства прошлого года. По двум фабрикам (Ленфильм и Мосфильм) за три четверти года сделано 10,0 полнометражных немых картин и 10,3 звуковых; общегодовое производство прошлого года — соответственно 10,3 и 10,6 единиц. Технических фильм за 1933 год произведено 65, а за три квартала нынешнего года — 82.

Трехквартальное производство узкопленочников на 30% превышает всю продукцию прошлого года, причем в текущем году завод перестраивался на новую улучшенную серию аппаратов.

Основной вывод в том, что полоса отставаний кончилась, началось продвижение вперед, и это продвижение идет в темпах всего советского производства.

Эта общая характеристика, будучи бесспорно правильной, еще не выявляет всех особенностей роста.

По производству художественных фильм налицо не только простое увеличение выпуска числа звуковых и немых картин, а увеличение с возрастанием числа жанров создаваемых произведений.

Увеличение производства технических фильм идет не за счет простого умножения однотипных учебных пособий, а преимущественно за счет охвата новых объектов.

При этом для технической фильмы 1934 год — год окончательного освоения звуковой фильмы.

В области техники качественные отличия особенно заметны. Если в 1933 году только начались попытки производить узкую пленку, то в 1934 году массовое производство ее налажено, и выпуск уже измеряется не сотнями, а миллионами метров. Начавшееся в 1933 г. массовое производство узкопленочных проекторов первой серии сменилось более налаженным, значительно увеличившимся производством улучшенной серии аппаратов.

Звукозаписывающий аппарат «Кинап», впервые сделанный и впервые показанный на выставке в прошлом году, в нынешнем году выпускается целой серией и, завоевав права гражданства, пополняет вооружение фабрик, производящих звуковые фильмы.

В прошлом году изготовлена модель «Хроникона», в нынешнем году идет се-

рийное производство аппаратов этого типа. «Хроникоом» и аппаратами типа «Аймо» производство не ограничилось, дав образец сложной профессиональной камеры с бесшумным грейфером.

В минувшем году, кроме неудачных попыток с передвижкой Егорова, ничего не сделано в части проекционной аппаратуры — в 1934 г. создана и серийно изготовляется своя звуковая передвижка; сконструирована модель и сдана в заводское производство усовершенствованная немая передвижка.

Сделана первая советская перфорационная машина. Выпускаются из производства первый звукомонтажный стол и проявочная автоматическая машина и т. д.

В области производства технического вооружения текущий год — поворотный. Но что производится—еще недостаточно ни по количеству, ни по номенклатуре. Если раньше в части технического оснащения производства мы только взирали в сторону заграницы и ждали только оттуда, то сейчас доказано: мы можем и уже начали производить сами.

Таковы результаты текущего юбилейного года.

Успех значительный и несомненный, но было бы непростительным легкомыслием думать, что уже все идет хорошо, что достигнутого, хотя бы в темпах, достаточно. Следует помнить, что успех этот начальный, а например в производстве аппаратуры,— успех от нуля.

Количество выпускаемых художественных фильм недостаточно для нормального обслуживания массового зрителя — надо удвоить и утроить их выпуск на экране.

Нехватает пленки и практическая задача ближайших двух-трех лет — пятикратно увеличить размер ее производства.

Оснащение кинофабрик требует расширения производства аппаратуры, укрепления и развития предприятий точной механики. Здесь пятикратное увеличение далеко недостаточно. Требования огромны и сделанное — только подготовка к настоящему развороту работы. С другой стороны, количественные успехи текущего года позволяют уже сейчас жестко поставить перед кинопромышленностью задачи качественного порядка и прежде всего в части стоимости и качества продукции. Со стоимостью неблагополучно во всех отраслях нашей промышленности: работают дорого и даже расточительно. В то время как передовые отрасли народного хозяйства из года в год дают снижение стоимости, кино-фотопромышленность этим похвалиться к своему юбилею не может. За первую половину текущего года ни одна из отраслей не выдержала стоимости в пределах утвержденных лимитов и калькуляций. Основная причина — неналаженность производства, неуменье организовать труд.

В производстве фильм эти недостатки получают свое выражение в увеличенных, растянутых сроках производства картин. В этом отношении наши фабрики отстают не только от заграничных темпов, но и от прошлых годов. В 1924—1927 годах большие картины делались в 3—5 месяцев. Сейчас эти сроки в два-три, а иногда и в четыре раза больше. Правда, в объеме и условиях работы сейчас существенные отличия от объема и условий работы прошлых лет, но даже с учетом этих моментов нельзя оправдать производство фильмы в 20—15 и даже 12 месяцев.

Сокращение сроков производства зависит опять же от качества организации производства, от уменья сделать труд производительным. Организация предприятия, организация производственного процесса, правильное использование людей — важнейшая и первоочередная задача текущего периода.

«Задача догнать и перегнать передовые в техническом отношении капиталистические страны». Само собою разумеется, что догнать и перегнать не только по количеству продукции, а и в «самом важном, в самом главном» — в производительности труда. Целый ряд отраслей народного хозяйства в повседневной работе практически решает эту задачу.

Кино-фотопромышленность Союза, будучи технически отсталой промышленностью в стране, не бралась еще за решение такой задачи, не дерзала практически ее ставить.

Текущий юбилейный год показывает, что кино-фотопромышленность может такую задачу поставить, больше того—может эту задачу успешно решить.

советские фильмы в венеции

Г. РОШАЛЬ

Венеция, как известно, красивый город, город воды, город солнца, город, где каждый камень заполнен тысячью воспоминаний, и где каждый дом — кунсткамера исторических реликвий.

Гондолы, как водится, плавают по каналам, палацц дожей, как и подобает ему, необыкновенно убедительно высится все на той же площади св. Марка и сам собор св. Марка играет всеми цветами радуги своих сотнями лет овеянных мозаик и скульптур.

Но, к сожалению, в настоящее время Венеция — это пышное пастбище для всевозможных туристских стад, которые буйно пасутся на всех ее площадях, каналах, канальчиках и непомерно узких уличках и пьяцеттах. Причем самым излюбленным и фешенебельным местом для всех этих туристских толп является Лидо, а на Лидо — Эксцельсиор, отель, вернее супер-отель с супер-пляжем, с супер-скукой и супер-бомондом.

И вот в этом самом Эксцельсиоре суждено было нашей советской делегации лицезреть во всей своей красе и величии супер-культурное поведение зрителей кинофестиваля.

К нашему удивлению, вразрез со всеми нашими представлениями о строгости и серьезности любого выставочного дела, публика Эксцельсиора рассматривала каждую показываемую фильму главным образом с точки зрения тех возможностей, которые она представляет для шума, стуканья, свистков, речитативных возгласов на излюбленную на этой выставке тему:

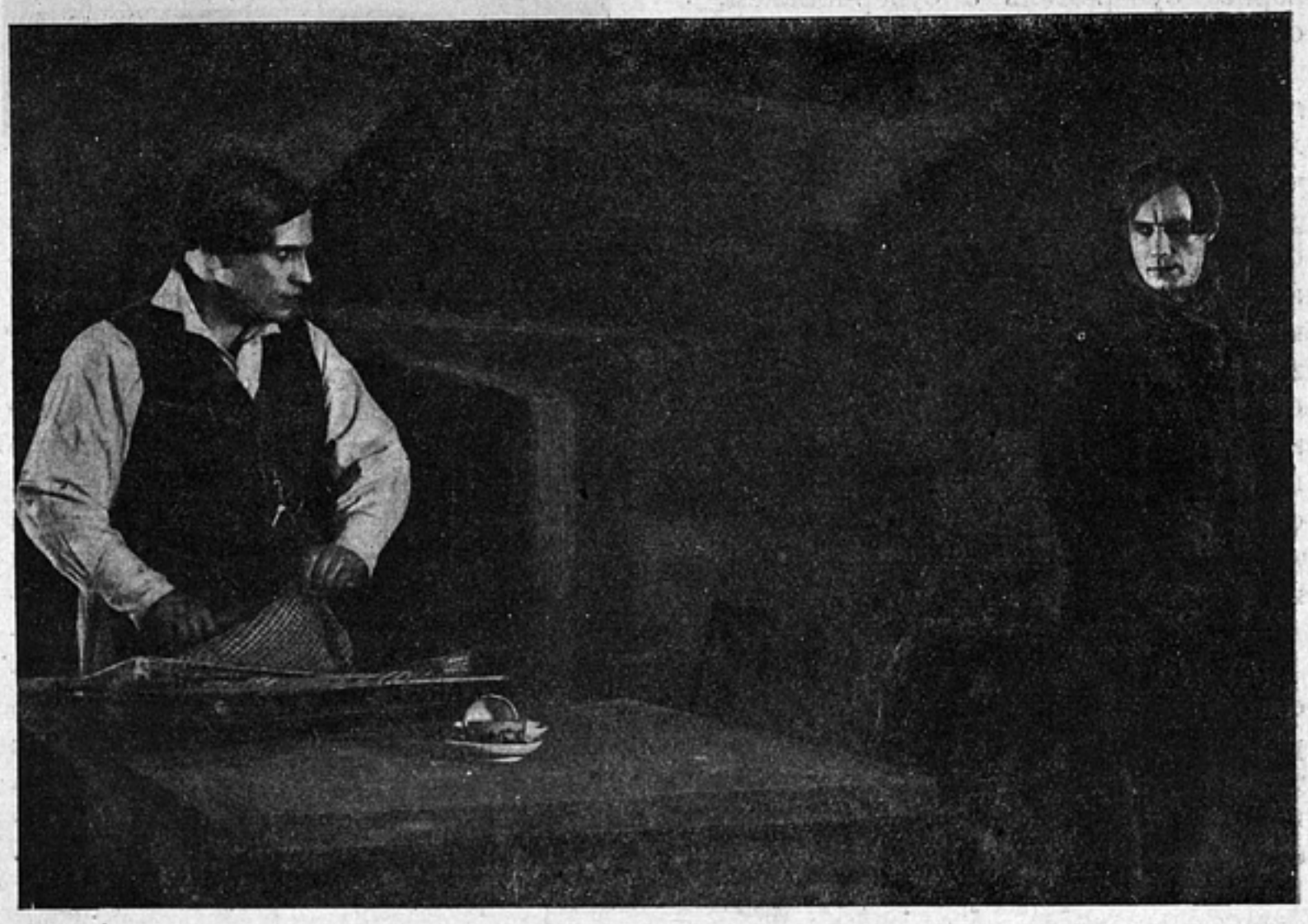
— Баста! Баста!! Довольно!..

Причем возгласы эти сплошь и рядом сопровождались сложным звуковым подражательным аккомпанементом, включающим в себя и мяуканье, и звуки гудков, и в одном исключительном случае — кукареканье петухов.

Показывать фильму перед этой аудиторией дело далеко не увлекательное и в некотором смысле даже геройское. И однако нужно сказать, что в числе этой аудитории были представители большинства газет всей европейской и даже американской прессы, были культурнейшие и значительные люди, подобное поведение которых можно объяснить только тем, что они чувствовали себя полноправными хозяевами той продукции, которая им представлялась, хозяевами, принимавшими отчет от своих приказчиков, направленных в кинематографию. Пожалуй, только этим можно объяснить то отсутствие элементарного уважения к чужому труду и в некоторых, правда не частых, случаях к чужому искусству, которое развертывалось перед ними на экране.

Нар. арт. Массалитинова (Кабаниха) и арт. Н. Зарубина (Варвара) в фильме «Гроза». Реж. В. Петров, опер. В. Гарданов

Арт. Горюнов и Добронравов в фильме «Петербургская ночь». Реж. Г. Рошаль, опер. П. Фельдман



Арт. Г. Сергеева (Пышка) и Мухин (пассажир) в фильме «Пышка». Реж. М. Ромм. опер. П. Волчок

Арт. Л. Утесов в роли пастуха Кости Потехина в фильме «Веселые ребята». Реж. Г. Александров, опер. В. Нильсен

Однако именно советские картины не сопровождались ни одной выходкой подобного рода, именно советские картины вызвали, к удивлению всех итальянских и иностранных рецензентов, реакцию прямо противоположного типа.

Корреспондент «Кольрера де ля Сьера» пишет применительно к «Петербургской ночи»:

> «Мне еще никогда не приходилось встречать публики, которая бы так часто впадала в восторг».

Мне кажется, что это вряд ли можно объяснить только одними достоинствами нашей картины. Я думаю, что огромную роль в том уважении и внимании, которым были окружены наши картины со стороны сплошь и рядом далеко недружественно настроенных к нам людей, сыграла та особенность нашей советской продукции, которую можно заключить в короткое определение:

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПРОДУКЦИЯ ПЕРВОЙ В МИРЕ ПРОЛЕТАРСКОЙ СТРАНЫ

Слишком большой диапазон был между любым, даже самым крупным продуцентом Европы и Америки и мощной кинематографией 170 миллионов Советского союза.

В отличие от большинства картин Европы и Америки, демонстрация наших фильм воспринималась как явление политического порядка, причем это не зависело непосредственно от содержания картины, — самая принадлежность ее к советской кинематографии уже заставляла именно подобным образом оценивать нашу продукцию.

Значительную роль сыграло также и то, что только наша делегация, руководимая Борисом Захаровичем Шумяцким, сумела так себя поставить, что демонстрирование наших фильм перехлестнуло за грани официальной выставочной демонстрации, и мы развернули два больших дня показов вне плана и стен выставки (в специальном кино).

Заинтересованность прессы была настолько велика, что люди, смотревшие картины ежевечерне по нескольку раз, тем не менее на дневные наши сеансы приходили в полном составе.

Особенный интерес вызвал находящийся в составе нашей делегации орденоносец Аркадий Шафран — герой челюскинского похода, того похода, который вписал незабываемую страницу в историю Арктики, историю авиации, историю рождения нового типа человеческих отношений.

Челюскинец — это звучит гордо и в Европе.

Кроме того Борис Захарович Шумяцкий, — как его называли в Венеции, министр советской кинематографии, сумел в целом ряде своих интервью до такой степени заинтересовать историей и будущим нашего кино большинство представителей прессы и людей искусства всех стран, что можно прямо сказать: именно советская делегация была в центре внимания Венецианской выставки.

На выставке мы показали ряд картин, часть которых была показана в официальной программе целиком, а другая часть фрагментами в указанных выше специальных показах в кинематографе.

В официальной программе была показана «Гроза», которая шла первой из советских картин и прошла с большим и серьезным успехом, потом был устроен отдельный вечер советской кинематографии (подобный вечер, посвященный целиком одному государству, был предоставлен только нашей делегации). Этот вечер был обставлен с исключительной помпезностью, количество мест было удвоено. На вечер съехались представители целого ряда других городов, ряд значительных имен литературы и искусства. Приехал также из Рима специально на этот вечер кинематографии советский полпред в Италии т. Потемкин.

На вечере были показаны две фильмы: «Челюскин» и «Петербургская ночь». Огромную заинтересованность можно объяснить главным образом включением в программу «Челюскина».

И наконец заключительной картиной выставки демонстрировалась советская фильма «Веселые ребята», которая также вызвала прекрасный прием у публики и прессы.

Из фрагментов особое внимание было обращено на картину Довженко (три части «Ивана»), на материал Птушко («Гулливер») и три части «Пышки», но поскольку наша пресса уже подробно освещала в целом ряде статей вопрос о Венецианской выставке, мне не хотелось бы сейчас еще раз повторять все сказанное по поводу советских картин.

библиография

указатель статей журн. „Советское кино“ за 1934 г.[1]

ПАРТИЯ И КИНО

БОЛТЯНСКИЙ, Г.—Ленин и творческие вопросы кино. I—II, 29.

ДВА года (передовая). V, 3.

ВАЙСФЕЛЬД, И.—На путях к искусству социализма. I—II, 15.

КОРНИЙЧУК, А. и ЮРЧЕНКО, И.—Разгромить национализм в кинематографии. III, 3.

ЛЕБЕДЕВ, Н. А.— Партия и кино (Период военного коммунизма и восстановительный). XI—X I, 30.

ПИСЬМО ТОВ. СТАЛИНУ от киноработников. XI—XII, 5.

СЛАВА героям (передовая). VI, 3.

СОВЕТСКАЯ кинематография перед лицом партсъезда (передовая). I—II, 3.

ИСТОРИЯ КИНО

АРНОЛЬДИ, Э.—История с «Историей кино». (О книге Ф. Шипулинского). X, 74.

ВЕРТОВ, Д.— Киноправда. XI—XII, 155.

ГАРДИН, В.— Первые годы советского кино. XI—XII, 114.

ИВАНИЦКИЙ, И.— Украинская советская кинематография за 15 лет. XI—XII, 84.

ИЕЗУИТОВ, Н.—Годы подъема советского кино. XI—XII, 43.

КУЛЕШОВ, Л.—Наши первые опыты. XI—XII, 126.

НЕКРАШЕВИЧ, А.— Путь белорусской кинематографии XI—XII, 97.

НИКУЛИН, Л. — Взгляд назад. XI—XII, 124.

15 ЛЕТ в документах (по страницам советской кинопрессы). XI—XII, 13.

ШУБ, Эсфирь — Пройденный путь. XI—XII, 138.

ШУТКО, К.—Империалистическая война и дореволюционное кино. VIII—IX, 31.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, С.— Средняя из трех (1924 — 1929). XI—XII, 54.

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В ЧЕМ смысл нашей победы (передовая по поводу получения ГУКФом СССР высшей награды на киновыставке в Венеции). X, 3.

ДИНАМОВ, С.—За сюжетное искусство. V, 5.

ЕФИМОВ, Н.— О мастерстве. XI—XII, 163.

ЗЕЛИНСКИЙ, Корнелий — Мы выбираем будущее. I—II, 85.

ИЕЗУИТОВ, М.—Проблема занимательности. I—II, 113.

ЛЕБЕДЕВ, Н.—О научно-исследовательской работе в области кино. X, 43.

МЕССЕР, Раиса. — Образы прошлого. VI, 17.

ПОПОВ, Вс.—К итогам совещания по темплану 1935 г. VIII—IX, 25.

ПОПОВ, И. Ф.—Образ коммуниста на экране. I—II, 6.

ПРИВЕТСТВИЯ от организации к 15-летию советской кинематографии XI—XII, 6.

ПРОБЛЕМА изучения зрителя. На докладе в Доме кино. VII, 77.

РАБОТА НИС ГИКа. X, 71.

САВЧЕНКО, Игорь—Право запеть. V, 57.

СИДОРОВ, И. — Кинопромышленность в юбилейном году. XI—XII, 168.

ТВОРЧЕСКИЙ рост советского кино. Писатели о советской кинематографии. Н. Богданов, М. Джавахишвили, А. Жаров, Л. Кассиль, Б. Левин, Н. Огнев, К. Финн, Жан Ришар Блок (Франция), Д. Глинос (Греция), Якуб Кадри (Турция), Гарри Мартинсон (Дания), Теодор Пливье (Германия), Густав Реглер (Германия), Эрист Толлер (Германия), Хунь-Лан-чи (Китай). X,5.

ШНЕЙДЕР, Михаил—Итоги дискуссии. Экранизация классиков и задачи советской художественной кинематографии. VI, 29.

ШУМЯЦКИЙ, Б.— К чему обязывает нас юбилей. XI—XII, 12.

ЮКОВ, К.— Тематический план 1934 года. I—II, 37.

ЮКОВ, К.—Юбилейный год киноискусства. XI—XII, 16,

ЭЙЗЕНШТЕЙН, С.—«Э.» О чистоте киноязыка. V, 25.

КИНОДРАМАТУРГИЯ

а) общие вопросы кинодраматургии

БЛЕЙМАН, М.—Гимназический урок. VII, 38.

ПИСАТЕЛИ, писавшие для кино. VIII—IX, 78.

ЭКРАНИЗАЦИЯ литературных произведений. VIII—IX, 79.

ПРИВЕТ съезду советских писателей (передовая). VIII—IX, 3.

ШНЕЙДЕР, М. — Авторский сценарий. VII, 6.

ШУМЯЦКИЙ, Б. — Драматургия кино. VII, 3.

ЮКОВ, К.—Текущие дела драматургии кино. VIII—IX, 6.

б) критика киносценариев

МАЧЕРЕТ, А.—Реализованный оптимизм. I—II, 55.

ВАЙСФЕЛЬД. И.—«Юность Максима». Заметки о сценарии. III, 66.

ЗВУКОВОЕ КИНО

БАЛАШ, Бела — Драматургия звука. VIII—IX, 15.

ВОЛКОВ, Н. Д.—Звуковые противоречия «Петербургской ночи». III, 36.

ГАЧЕВ, Д.—Музыка в звуковом кино. VI, 34.

ДЗИГАН, Е.—Из режиссерской экспликации. III, 74.

КИНОХРОНИКА

БОЕВОЙ участок советской кинематографии (передовая). IV, 3.

БРИК, О.—Заметки о кинохронике. IV, 18.

ВИХИРЕВ, Ник.—С киноаппаратом через Кавказские горы. X, 60.

---

[1] Римские цифры означают номер журнала, арабские цифры — страницы.

ИОСИЛЕВИЧ, В.—Кинохроника—орудие партии. I—II, 24.
КАРИЙ, Н.—Очерк на экране. IV, 22.
КАЦМАН, Р.—Заметки редактора хроники. IV, 5.
КСАНДРОВ, Е.—Кинохроника вооружается техникой. IV, 61.
МОНТЕГЮ, В.— Советская кинохроника глазами американца. IV, 38.
МОРГЕНШТЕРН, В. — На линии огня. IV, 33.
НЕБЫЛИЦКИЙ, Б. — О жанрах кинохроники. IV, 31.
СЕГАЛЬ, С.—«Наука и техника». IV, 29.
ТРОЯНОВСКИЙ, М.—С киноаппаратом на «Челюскине». IV, 12.

МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ

САЗОНОВ, П.—Иввостон. X, 35.
ХЕРСОНСКИЙ, Х.—Прием повторы в приключениях Мики-Маус. VIII—IX, 70.
ХОДАТАЕВ, Н.—Художники в мультипликации. X, 28.
ЦЕХАНОВСКИЙ, М. — От «Мурзилки» к большому искусству. X, 20.

РАБОТА РЕЖИССЕРА

АЛЕЙНИКОВ, М.—Генеральный план постановки фильмы. VIII—IX, 63.
КУЛЕШОВ, Л.—Репетиционный метод. III, 82.

РАБОТА КИНОАКТЕРА

ВОЛКОВ, Н.— О «самостоятельности» актера. I—II, 102.
ГАРДИН, В.—Как я работал над образом Бабченко. I—II, 91.

КИНОТЕХНИКА

НИЛЬСЕН, В.—«Кинг-Конг». Чудо на целлулоиде. VI, 55.

АВТОРСКИЕ КИНОСЦЕНАРИИ

ДОВЖЕНКО, А. — Аэроград (литературный сценарий). V, 9.
ПОГОДИН, Н.—Заключенные (литературный сценарий). VII, 19; VIII—IX, 47; X, 50.
СЛАВИН, Л. — Частная жизнь Петра Виноградова (литературный вариант сценария), I—II, 65; III, 52; IV, 64.

РАБОТА АРРК

КАЦМАН, Р. — Два года «практики» РоссАРРК. V, 62.
РОКК, Р.—«Дом кино», дом РоссАРКК. IV, 76.

МАСТЕРА КИНОИСКУССТВА

АЛПЕРС, Б.—Аэроград и его автор. V, 21.
АРНОЛЬДИ, Э.—Рене Клэр. VI, 43; VII, 60.
ГРЕБНЕР, Георг.— Полпред советской культуры. А. В. Луначарский как кинодраматург. I—II, 110.
КАЦМАН, Р.—Люди кинохроники XI—XII, 142.
РОСОЛОВСКАЯ, В. — Эрвин Пискатор. VII, 46.
СИРОТА, Лев — Михаил Кауфман. XI—XII, 151.
ШКЛОВСКИЙ В. — Александр Довженко. XI—XII, 94.

КРИТИКА СОВЕТСКОЙ КИНОПРОДУКЦИИ

БАЛАШ, Бела — Восстание рыбаков. VI, 14.
ВЕЛИКОРОДНЫЙ, Д. — «Чапаев» — подарок 15-летнего юбиляра. XI—XII, 110.
ИЕЗУИТОВ, Н.—На путях к реализму. «Гроза» В. Петрова. V, 32.
КАЦМАН, Р.—«Челюскин». VIII—IX, 35.
КРИНКИН, И.—«Весенние дни». X, 39.
НЕСТЕРОВИЧ, О.—«Гроза» Островского и «Гроза» Петрова. V, 49.
НИЛЬСЕН, В.—«Петербургская ночь» в операторской трактовке. III, 40.
ОТТЕН, Н.—Установка на псевдоним. О «Марионетках» И. Я. Протазанова. III, 47.
ПОПОВ, И. Ф.—Три фильмы. III, 11.
РОСОЛОВСКАЯ, В. — Иудушка Головлев. III, 22.
СКОРОДУМОВ, О. — Два опыта. IV, 78.
СУТЫРИН, В.—О «Встречном». IV, 4.
ХЕРСОНСКИЙ, Хрисанф — «Рваные башмаки». I—II, 125.

КИНО ЗА РУБЕЖОМ

АРНОЛЬДИ, Э.—Кино фашистской Германии. I—II, 89.
ЗАРУБЕЖНАЯ кинохроника. VII, 79.
МЕНКЭН, Р.—Королевы, чистокровные американцы и пещерные люди. VI, 52.
РОШАЛЬ, Г. — Советские фильмы в Венеции XI—XII, 171.
ФУКУРО, Иппей. — Сегодня японского кино. X, 64.
ЯШИН, Д. и ЛЕНГЕФЕР М.—Советская кинохроника на заграничных экранах. IV, 52.

ПОПРАВКА

В № 10 журнала «Советское Кино», на стр. 65, левая колонка, 3 строка снизу вместо слова «населения» следует читать «посещений в».

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией А. Березин

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита Б—98129 Зак. типогр. 1232. Зак. издат. 333 Тираж. 7000
Объем журн. 12 п. л. Колич. зн. в печ. листе 70528 СтАт. Б5-176×250 мм
Поступил в производство 23/X — 34 г. Подписан к печати 5 /XII—34 г.
Тех. редактор А. Ростиславов

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д1-43-80

Журнал набран и отпеч. в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА **1935** ГОД

СОВЕТСКОЕ КИНО

Ежемесячный журнал — орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии.

СОВЕТСКОЕ КИНО охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяет особое внимание кинопромышленности, как одной из областей советского искусства.

СОВЕТСКОЕ КИНО разрабатывает вопросы постановки фильмы, вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров, стиля советской кинематографии, технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники с'емки.

СОВЕТСКОЕ КИНО рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, на учащихся киноучебных заведений, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией.

В 1935 году в журнале «СОВЕТСКОЕ КИНО» будет организован отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться: отзывы инопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о деятельности рабочих киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильм.

В «СОВЕТСКОМ КИНО» печатаются: 1. Рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильм. 2. Литературные сценарии ведущих постановок 1935 года. 3. Статьи о работе режиссеров, операторов и актеров. 4. Информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп.

СОВЕТСКОЕ КИНО выходит книгами размером пять печатных листов каждая, в двухкрасочной обложке, каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50-ти текстовых иллюстраций.

Подписная цена: 12 месяцев—18 руб.
6 месяцев—9 руб., 3 месяца—4 руб. 50 коп.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Киргазоб'единением, инструкторами и уполномоченными Киргаза, повсеместно по почтой и отделениями Союзпечати.

Киргазоб'единение

ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на 1935 год

КИНО

шестидневная газета — орган Главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР и Центрального комитета Рабис.

Освещает на своих страницах творческие вопросы советской кинодраматургии, творческие методы режиссерской, сценарной, операторской, и актерской работы, обсуждает сценарии и выходящие фильмы.

Подписная цена: 12 месяцев — 12 руб., 6 месяцев—6 руб., 3 месяца—3 руб.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Киргазоб'единением, инструкторами и уполномоченными Киргаза, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Киргазоб'единение

ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на 1935 год

Театр и драматургия

ежемесячный общественно-политический журнал театра, драматургии и критики, орган Союза советских писателей СССР.

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ ставит задачей консолидацию творческих сил советской литературы и театра на основе борьбы за социалистический реализм, утверждения ведущего значения драматургии на театре.

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ рассчитан на квалифицированного работника сцены, драматургии и литературы и на учащихся теа-вузов.

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ выходит тетрадями по 10 печатных листов большого формата в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре многокрасочных вкладки (лучших постановок), четыре двухкрасочных (дуплекс) портрета деятелей театра и драматургии, четыре цветных (монохром) фотополосы театров СССР и около 50 текстовых иллюстраций (автотипий)— зарисовок, фото, снимков с документов и т. д.

Подписная цена: 12 месяцев—72 руб., 6 месяцев—36 руб., 3 месяца—18 руб.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Киргазоб'единением, инструкторами и уполномоченными Киргаза, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Киргазоб'единение

Цена 3 рубля

1575
28/XII 7

Советское кино

45

Ежемесячный журнал орган Российской Ассоциации Работников Революционной Кинематографии.

Советское кино

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяет особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмы, вопросы кинодраматургии актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники съемки

Советское кино

АРХИВ
ГАНД
Г. Ц. К. П.

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться: отзывы иностранной прессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом.

Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильм.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильм, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 г., 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4 информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая, в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций